

明治大学大学院政治経済学研究科
2015 年度
博士学位請求論文

芸術文化の経済分析

—日本の舞台芸術の興隆とレント—

Economic Analysis of Arts and Culture :
The Effect of Rent on the Rise of Performing Arts in Japan

学位請求者 経済学専攻

三浦 留美

目 次

序 研究の背景と分析の視角	1
第1章 芸術文化と経済学	5
1. はじめに	5
2. 財としての芸術文化：定義と範囲	6
3. 芸術文化財の特性	10
4. 芸術文化財・サービスの生産、流通、消費	17
5. まとめ	19
第2章 レントとレント・シーキングの基礎理論	20
1. はじめに	20
2. レントとレント・シーキング	20
3. レント・シーキング活動と生産過程	26
4. パトロン・クライアント関係の性質	31
5. まとめ	33
第3章 日本の芸術文化政策の展開	35
1. はじめに	35
2. 政府が支援する理論的背景と方法論	36
3. 日本における初期支援施策の変遷	38
4. 地域活性化のための芸術文化政策	43
5. 予算配分と支援	47
6. まとめ	54
第4章 芸術文化団体の収支と補助金	56
1. はじめに	56
2. 舞台芸術市場の市場構造	57
3. 価格設定の目標	61
4. チケット価格の設定	63
5. 価格の差別化	67
6. 需要と費用の動態	72
7. 補助金について	77
8. まとめ	78
第5章 芸術文化活動とレント	79

1. はじめに	79
2. レントによる芸術文化財の興隆の可能性	79
3. レント・シーキングと芸術文化財	81
4. レントと芸術文化財	82
5. まとめ	87
第6章 アーツ・カウンシルの役割と意義 —レント・シーキングのモニタリ ング機関—	88
1. はじめに	88
2. 芸術家協会の創設と CEMA	88
3. CEMA からアーツ・カウンシルへ	92
4. モニタリング機関としてのアーツ・カウンシルの意義	95
5. まとめ	97

序 研究の背景と分析の視角

芸術文化を経済分析の対象とする「文化経済学 (Cultural Economics)」または「芸術の経済学 (Economics of the Arts)」は、1960 年代に、芸術文化財の供給が絶えず慢性的な赤字にさらされている現実から、公的支援の必要性を示すことに始まった。当初の分析対象とする文化や芸術は、ハイカルチャーに限定したものだったが、1970 年代から 80 年代前半にかけて、文化概念がハイカルチャーや芸術といった限定的な範囲を抜け出し、より広義のものへ変化してきた。日本においても例外ではなく、文化遺産中心だった文化政策の範囲は 90 年代から芸術、映画、メディア芸術へと広がりを見せた。また、芸術文化政策に関連するとみられる施策を管理・運営している機関も増加し、芸術そのものだけではなく、地域開発や観光、外交などと結びついていた領域も文化政策の対象とされている。今日、政府が芸術文化と経済との間に密接な関連性があると認識し、より戦略的に芸術文化を支援していこうとするならば、これまでのような助成基準や助成評価があいまいな状態は問題であることが認識されている。

このような問題意識のもと、本論文の目的は、日本の芸術文化のうち、特に、舞台芸術の分野における興隆と文化政策の関係をレントとレント・シーキングという枠組みの中で分析し、日本の文化政策の問題の所在を明らかにすることである。

全体の構成は以下の通りである。

まず、第 1 章では、芸術文化と経済学の関係性を明らかにしている。芸術文化の市場で取引される財の特質は、外部性と準公共財の側面を持ち合わせているがゆえに、市場の均衡の議論を困難なものにしている。この章では、芸術文化の財とサービスの流れを図を用いて概観しながら、外部性の存在により、市場メカニズムだけでは最適な資源配分ができなくなっていることを確認している。

政府の支援の必要性については、長年に渡り議論がなされてきているが、実施補助金の配分をめぐっては、外部性を量的な面のみならず、質的な面も含めて、いかに政府が理解し、支援制度として取り込んでいくかを問題点として指摘する。もちろん、市場の失敗の全てを政府にまかせるわけではない。公共サービスを補完する意味から、非営利組織と三位一体となって、パレート効率性

の追求をしていくことも重要である。また、市場の不完全さを解消するためには、需給のバランスの側面から見れば、情報の開示などにより、取引市場に参加する観客数を増やすことも有用であることを導いている。

第 2 章では、レントとレント・シーキングの基礎理論として、Khan&Jomo の研究を中心に扱っている。ここでは、まず、レントの定義を、個人や企業が、別の機会に受取ったであろう最低限の所得¹を超過して発生している差額部分とし、レント・シーキングの定義を、このレントを獲得すべく、レントが生みだされるような利権構造や制度を創出、維持、あるいは変更しようとする活動、とするところから出発する。次いで、政策的示唆を得やすくするためにレントの多様性を、独占レント、天然資源レント、移転レント、シュンペーター・レント、学習レントに分類し、それぞれの特徴を整理した。この分類によりレントの存在は確認できたが、その一方、レントが市場において効率性と成長にどう影響するのかも示した。レントと同様にレント・シーキング活動についても、その存在場所を図を用いて確認し、次いで、通常の生産過程とレント・シーキング活動の存在が時間の経過とともにどのように変化していくかを図に示した。こうして、レント・シーキング活動の特性として、第 1 にレント・シーキング活動に資源が費やされることで最終生産物の消失を生じることになり、第 2 に、レントの創出、維持、廃止は、「最終生産物と関連する純社会的便益」にプラス、マイナスどちらの効果も与えることになる、ことを確認した。学習レント、シュンペーター・レントそしてモニタリング・レントが産業政策で成功すれば、レントがプラスの効果を持ち、経済発展につながる可能性もある。一方で、レント・シーキングがマイナスに働くケースのときに見られる取引形態がパトロン・クライアント関係であるとされる。その関係の連続性により、パトロン・クライアント関係に終点を決めることが困難になる。そのため、パトロン・クライアント関係が根付いている社会で、レントやレント・シーキングが存在する経済活動においては、効率のよいレントの配分ができず、国家の予算がレント・シーキングに浪費される傾向があることを指摘した。

第 3 章では、日本の芸術文化政策の展開を分析している。特に初期の 10 年間は日本の文化政策が本格的に始まったばかりで試行錯誤の時期であった。しかし、1990 年の芸術文化振興基金の設立はその後の文化政策の枠組みができる

¹ その最低限の所得は、通常、その人の次善の機会として定義される。

上で重要な役割を果たした。これが、文化政策の根拠法である文化芸術振興基本法ににつながっていく。本章では、その過程を中心に解析している。次に中央政府と地方府県の予算配分の推移を観察し、その変化が芸術文化振興基金や文化芸術振興基本法の制定など、文化政策の高まりとともに、予算配分が増加していく過程などを確認する。最後に短期的には、ますます芸術文化の振興が他の政策領域と結びつきながら進展していく場面が多くなり、省庁の連携が重要になっていくことを指摘するとともに、政府の役割についても改めて考察する。

第4章では、芸術文化活動に従事する団体が直面する問題を、サービスの価格の設定という側面から、解明する。舞台芸術を供給する団体は、日本では営利・非営利を問わず、いわゆる民間組織である。そしてどの団体も収入の不足に苦慮している。舞台芸術の供給にあたって収入で費用をカバーすることができないとすると、市場メカニズムを通じて舞台芸術を継続的に供給することは極めて困難である。そこで、舞台芸術の必要性が社会で広く認識されているとすれば、政府部門にその供給をゆだねることになる。しかし、政府部門がその供給を担当することになると、舞台芸術の内容が歪められていく危険性があり、またその質の低下が懸念されるところである。やはりその供給にあたっては、市場メカニズムを通じて供給活動を行う民間団体によるものが主要部分を占めなければならないであろう。そうすることによって、市場での競争によってバラエティが豊富になり、したがってまた買手の選択の余地が広がり、質の向上も期待される。市場を通じてそのサービスを供給するためには、収入をもって費用をカバーしていかなければならないが、収入の大きさは供給する財やサービスの価格、舞台芸術の場合はすなわちチケットの価格に依存する。したがって、チケット価格がどのような水準に決められていくかについて分析を行っていくことによって、市場を通じてサービスを供給するという活動に従事している舞台芸術団体の存続にかかわる問題点が出現する。

第5章では、レントならびにレント・シーキングの分析手法を芸術文化の活性化に適用することを意図する。芸術文化活動において、その興隆には、芸術文化財の量的な拡大と質の向上を同時に達成できることが不可欠である。そのために、まず2節でレントが芸術文化財にどのように関わるのか、そして、その接点を活用して、レント・シーキング行動を通じ、芸術文化財の量的な拡大、そして、質の向上に寄与するのかを3節で論じる。その上で、4節において移

転レントによる芸術文化財の供給の増大を、そして学習レントによる芸術文化財の質の向上を、それぞれモデルを提示し分析する。

第 6 章では、日本に試験的に導入されている機関で、そのモデルとなっている英国アーツ・カウンシル誕生までの設立経緯の歴史的な背景に触れ、ケインズがなぜ芸術支援に財政という手段に行きついたのか、またそのアーツ・カウンシルがモニタリンの機能を果たす可能性について考察を行っている。アーツ・カウンシルが日本に試験的に導入されたのは、これまでの助成制度に対する問題意識（助成金の与えられ方、使われ方、評価方法）から導入にいたったことから、前章で述べたモニタリングの役割を担う機関が芸術文化政策にも誕生する可能性があるといえよう。アーツ・カウンシルは 1945 年に創設され J.M.Keynes が初代議長をつとめた。Keynes がアーツ・カウンシルの創設にどう関わったのかに触れることは、現在の芸術文化政策の源流となっているアームズ・レングスの原則と重なることから、その背景に触れることには意味がある。まず、Keynes が、なぜ芸術支援に関わり、どうやって公的資金を引き出すにいたったかを論じる。次いで、モニタリング機関としてのアーツ・カウンシルの意義を検討する。

第1章 芸術文化と経済学²

1. はじめに

現在、日本の文化政策の中心的な役割を担っている文化庁は、1968年、文部省の文化局と外局の文化財保護委員会が統合され誕生したが、当初は有形文化財および無形文化財の保護が中心だった³。日本において、芸術文化に対する公的支援が制度化されたのは、1990年の芸術文化振興基金の発足と企業メセナ協議会の設立を契機とする。このことより、現在の芸術文化の支援施策の枠組み形成への第一歩は1990年であるといえる。これは、1960年前後から芸術文化の支援の確立に動き出した他の先進国と比較すると、決して早いとはいえない⁴。その後、2001年11月には、国が芸術文化を振興することの根拠を示す初めての法ともいえるべき文化芸術振興基本法が制定され、その後、概ね4年ごとに見直しが行われている。それまでは、教育基本法の中で「文化」について間接的に触れられているにすぎなかったことから考えると、文化庁は、芸術文化の支援政策を実行する明確な根拠法がない状態に長年置かれてきたということになる⁵。

芸術文化に対する関心と経済的意味は、社会の成熟とともに変化する。Baumol and Bowen (1966) が主張した、「文化経済学」の長年のテーマであった公的支援の根拠に加え、今日においては、国や民間の団体がどれくらいまたはどのように芸術文化の支援に関わればよいのだろうかという問題を経済社会

² 本章は、三浦（2009）に大幅な加筆・修正を加えたものである。

³ 文化局と文化財保護委員会が統合した直接的な原因は、1968年に実施された1省につき1局削減するという行政改革であるが、これにより、文化局所掌の芸術文化行政と文化財保護委員会所掌の文化財保護行政の一体化が実現し、文化行政を一体的に推進する体制ができあがった（文化庁 1999、pp.122-123）。

⁴ 先進諸国では、1960年代頃から文化政策確立への動きが見られた。その背景には、戦後の①生活水準の向上、②教育の普及と水準の向上、③マスメディアの発達、④自由時間の増大、⑤都市化の進行により、それまでは限られた階層の芸術文化へ、社会一般の関心が急速に拡大したためと考えられる（植木 1998、pp.222-223）。現在の公的支援の枠組みという観点からは、イギリスにおいては、芸術評議会（Arts Council）が1946年に創設、フランスでは文化省（Ministère de la Culture）が1959年に設立、アメリカでは全米芸術基金（NEA：National Endowment for the Arts）が1965年に創設された。

⁵ 文化芸術振興基本法の制定経緯については、小林（2004）に詳しい。文化庁の任務は、「文化」、「文化財」、「宗教」に関係することであったが、「文化財」には、文化財保護法があり、「宗教」については、宗教法人法があったが、「文化」に対してはそういったものが存在しなかった。

の変容に応じて検討する必要性がある。

こうした問題意識を持ちながら、本章では、芸術文化の財の特性と芸術文化財・サービスについて検討を行うことを目的とする。本章では、まず、分析の対象である芸術文化の財としての定義と範囲を示す。次に、一般的な財の特性と比較して、芸術文化の特性を既存研究に基づき整理する。その上で、芸術文化財・サービスの生産、流通、そして消費という一連の過程と政策介入との関連を検討する。

2. 財としての芸術文化：定義と範囲

(1) 「芸術文化」か「文化芸術」か

行政機関における施策において、「文化芸術」と「芸術文化」という言葉が混在しているが、きっかけは、2001年に制定された文化芸術振興基本法である。

小林（2004）によれば、2001年、文化芸術振興基本法の制定過程で各党より提出された法案は、公明党・保守党が「芸術文化振興基本法」、民主党が「芸術文化基本法」であったのに対し、自民党は「文化芸術振興法」であった⁶。自民党がその法案で示した文化の対象は、「芸術」とそれ以外に分けられ、芸術文化の概念だけには収まらない広い領域であった⁷。そのため、「文化芸術」とし、これが最後まで踏襲され、自民、公明、保守、民主の四党合意の法案として成立した。根木（2005）も推測という条件付きで、小林（2004）と同様に次のように説明している。議員立法として制定された基本法は、当初「芸術文化」基本法案だったが、各党間の調整を経て、「文化芸術」振興基本法案になった。「芸術文化」の意味にある「芸術そのもの」より、「芸術を中心とする文化」という意味を明確にし、なおかつ、芸術も前面に出そうという配慮により、最終的に「芸術を含む文化」と同義の「文化芸術」に落ち着いたというものである⁸。実際に、文化芸術振興基本法制定以前の白書⁹では、「芸術文化」という言葉が使

⁶ 小林（2004）、p. 90。

⁷ 前掲書、p.95。この時の自民党の提示した「文化芸術」の範囲は、①芸術②映画③伝統芸能④文化財⑤芸能⑥生活文化⑦国民娯楽⑧出版物⑨文化活動であった。また、同法案内での振興施策を見ると、国語の改善・普及や日本語教育の推進も含まれており、公明・保守党と民主党が「芸術その他の文化」とだけしているのに対し法律の対象に違いが見られた。

⁸ 根木（2005）、p. 21。

⁹ 省庁再編に伴い、2001年に、旧文部省と旧科学技術庁を統合し「文部科学省」

用されているが、それ以降は、ほぼ「文化芸術」という言葉に統一されている¹⁰。また、その「文化芸術」の範囲については、同法の「文化芸術の振興に関する基本的施策」の中に、芸術、メディア芸術、伝統芸能、芸能、生活文化、国民娯楽、出版物、文化財、が挙げられている¹¹。しかし、文化芸術振興基本法が対象とする文化芸術の範囲は、先に挙げた分野に限らず、文化芸術の全ての分野が含まれるとされるため、非常に範囲が広い¹²。

このように 2001 年以降は、行政機関においては、「文化芸術」という用語が用いられる傾向が強いが、ここでは、「文化」というよりは、「芸術」そのものを対象とするので、「芸術文化」という言葉を使用する¹³。

（２）芸術文化の範囲

芸術文化を経済分析の対象とする「文化経済学（Cultural economics）」または「芸術の経済学（Economics of the Arts）」は、Baumol and Bowen（1966）に遡ることができる。彼らの主張は、絶えず慢性的な財政赤字にさらされている舞台芸術の外部性を強調し、舞台芸術を「混合財（mixed goods）」と定義することによる公的支援の必要性を示すことにあった。Baumol and Bowen（1966）を受け、1970 年代には、Peacock and Weir（1975）、Blaug（1976）、Throsby and Withers（1979）、1980 年代に入ると Frey and Pommerehne（1989）により研究が発展していった。その後、1990 年以降は、この領域のテキストとして、O'Hagan's（1998）、Throsby（2001）、Heilbrun and Gray's（2001）、Frey（2003）

が設立されたことから、2000 年までは教育白書としての『我が国の文教施策』、2001 年からは『文部科学白書』になった。

¹⁰ 文化庁の予算は大きく「文化財保護の充実」と「芸術文化の振興」に分けられ、毎年、白書で提示されているが、そのグラフでは、基本法制定以前から現在に至るまで「芸術文化の振興」という言葉が用いられている。例えば『文部科学白書』（2008）の p.243。これは、「芸術活動」そのものに近い分野という意味で用いられていると思われる。

¹¹ 文化芸術振興基本法の個別の条文において、以下のように具体的な名前が挙がっている。芸術：文学、音楽、美術、写真、演劇、舞踊、メディア芸術：映画、漫画、アニメーション及びコンピュータその他の電子機器等を利用した芸術、伝統芸能：雅楽、能楽、文楽、歌舞伎その他の我が国古来の伝統的な芸能、芸能：講談、落語、浪曲、漫談、漫才、歌唱その他の芸能（伝統芸能を除く）、生活文化：茶道、華道、書道その他の生活に係る文化、国民娯楽：囲碁、将棋、その他の国民的娯楽をいう）。

¹² 根木（2005）、p.21。

¹³ ただし、固有名詞に関してはその限りではない。

が刊行された。サーベイ論文としては、Throsby (1994) や Blaug (2001) があり、文化経済学を取り巻く環境を知ることができる。また、論文集として、前述の Blaug (1976)、Peacock and Rizzo (1994)、Ginsburgh and Menger (1996)、Ginsburgh (2004)、Towse (1997a、1997b、2003、2007)がある。

Baumol and Bowen (1966) 以降、文化経済学に関する論文発表や書籍の増加を受け、1973年に、アメリカで学会(The Association for Cultural Economics International) が設立され、1977年6月に、*Journal of Cultural Economics* が創刊された。そして1979年に、第1回国際学会(International Conference on Cultural Economics) がエジンバラで開催され、現在も2年に1度の割合で続いている¹⁴。日本においては、1992年に、文化経済学会<日本> (Japan Association for Cultural Economics) が発足し、2007年には、日本文化政策学会(The Japan Association for Cultural Policy Research) が設立された。

「文化経済学」または「芸術の経済学」が分析の対象とする文化や芸術は、当初はハイカルチャーに限定したものだったが、1970年代から80年代前半にかけて、文化概念がハイカルチャーや芸術といった限定的なものから、より広義のものへ変化し、現在では、ポピュラーカルチャーなども含まれてきている¹⁵。ここで対象とする芸術文化財とは、主に舞台芸術に係る財・サービスとする。

芸術文化の経済学的な分析は、政府が芸術文化を支援することの是非に長年かかわってきた。しかし、今日、「文化力」は、国の力であり、芸術文化と経済の密接な関連性の存在が認識され、政府が、より戦略的に芸術文化を支援していこうとするならば¹⁶、なぜ政府が芸術文化を支援するのかという理由に加え、芸術文化市場の特性を把握することは必要であろう。だが、この点は、まだ、十分に検討されているとは言えない。芸術や文化に係る財は、通常、市場

¹⁴ 第17回国際文化経済学会は初めての日本開催となり、2012年6月に同志社大学(京都)で行われた。

¹⁵ 後藤 2005、p.46。通常の財と区別する意味で、Throsby(2001)は、対象とする「文化」の性格づけを、文化に係る生産活動に何らかの創造性を含み、象徴的な意味で生産やコミュニケーションに係り、その生産物には何らかの知的財産がある、としている。

¹⁶ 2007年2月に決定された「文化芸術の振興に関する基本的な方針」では、文化芸術の振興の従来の意義、①人間が人間らしく生きるための糧、②共に生きる社会の基盤、③質の高い経済活動の実現、④人類の真の発展への貢献、⑤世界平和の礎、に加え今日的意義として⑦「文化力」は国の力、⑧文化芸術と経済は密接に関連、が加えられた(文化庁 2007、p.3)。

で取引される財やサービスに見られる性質とは異なる。本稿では、先行研究をもとに、芸術文化財の特徴は何かということを検討し、文化や芸術に関わる企業行動から、芸術文化の市場について、考察を行うことを目的とする。

3. 芸術文化財の特性

(1) 財の分類¹⁷

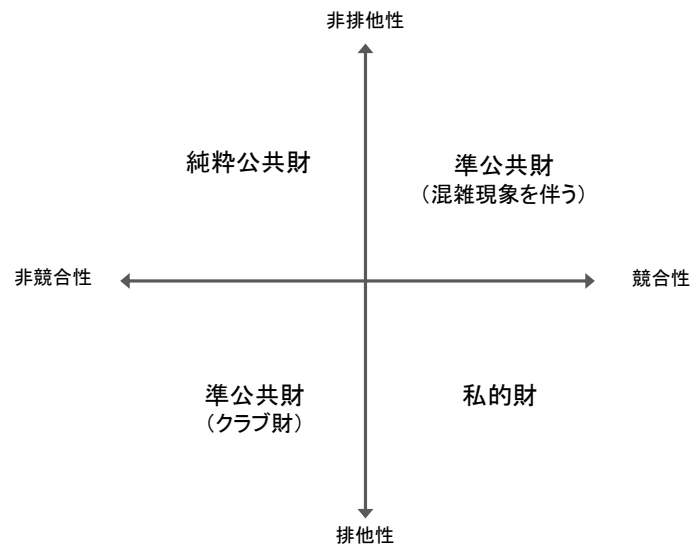
経済市場において取引される財・サービスは、「非競合性」と「非排他性」という2つの性質により分類される。この2つの性質を強く持つ財・サービスが「純粋公共財」とされる。「非競合性」とは、ある人が消費している財を他の人々も同時に消費することができるという性質である。通常は同一財を同時に他の人が消費すれば、その財をめぐる競合関係が生じる。しかし、公共財である国防、警察、消防等のサービスは、ある1人がそれを消費したとしても、他の人の消費分を減らすものではない。「非排他性」とは、ある財に対して対価を支払った人だけそれを消費できるという排他の原理があてはまらないという性質である。いったん供給された財・サービスの消費者の中から、費用を支払わない人だけを排除することが困難な場合に存在する。例えば、防衛や警察をみると、その消費に対して費用を支払っていない人々だけを、それらのサービスから排除するということは出来ない。この「非排除性」と「非競合性」の2つの特徴を強く持つものが「純粋公共財」であり、逆にこの2つの特徴を持たないものが、「私的財」となる。また、どちらか一方の特徴が色濃く反映されたものが「準公共財」となる。

図1-1は、非排他性と非競合性の特徴の強さによって財を分類したものである。非競合性と排他性を有する準公共財（クラブ財）は、入場料や入会金を設けることで利用を制限できるが、サービスの供給量は変わらないことを意味しており、例として、舞台芸術の公演やスポーツ観戦、スポーツクラブなどが挙げられる。非排他性は有するが非競合性は失われた準公共（混雑現象を伴う）は、消費者を制限することはできないが、サービスの供給量が減ってしまうことを意味する。例えば、ある場所からの移動で道路を利用する際、通常は30分しかかからなが、渋滞に巻き込まれ、1時間かかってしまうというような場合である。新たな消費者の参入により混雑現象が生じ、他の消費者のサービスの消費量が減ってしまう。

今、以上でみてきた性質をもつ公共財が競争市場をつうじて供給された場合、個別需要曲線とそれを集計した社会的需要曲線Dが、図1-2で示されるとしよ

¹⁷ 里見（2005）、pp.174-178 参照。

図 1-1 財の分類

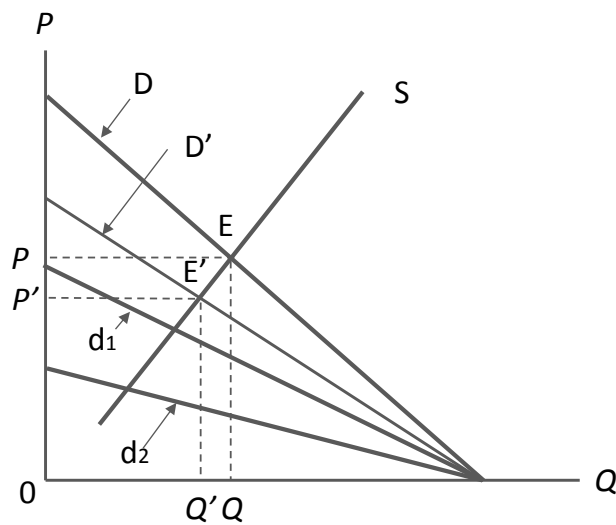


出所：筆者作成

う。社会的需要曲線は、個人 1 の需要量 d_1 と個人 2 の需要量 d_2 を縦方向に合計することで導かれる。公共財の場合、先に述べた性質より、同一の財に対して、 d_1 を消費しても d_2 の受け取る消費量を減らさない。ただし、各個人は、それぞれの限界効用にしたがって、この公共財に対しての支払い費用を決めるため、個人 1 と個人 2 の個別需要曲線は異なる。すなわち、個別需要曲線を縦方向に合計すると限界効用の合計になる。したがって、社会的需要曲線は、各人が同時に、この公共財を消費する際に一緒に支払いをしてもよいと考える価格の合計になる。

公共財の最適供給量 Q は、図 1-2 の E 点で達成される。これは、各個人が、正直に自分の限界効用を表明し、それに基づいて支払う費用が決定されることを前提としている。ところが、先に述べたように、公共財には排他の原理があてはまらないという性質があるため、公共財を市場を通じて供給した場合、各個人が限界効用を過小に表明し費用負担を少なくしたり全く費用負担をしなかったりするかもしれない。そうであるとするならば、限界効用の過小表明は負担する費用の合計を減少させ、公共財の供給量を減少させる。このことを図 1-2 で確認しよう。もし、個人 1 が、公共財に対する限外効用を過小に表明すると、負担する費用は P より低くなる。個人 2 も同様だとすると負担する費用は P'

図 1-2 公共財の需要曲線と供給量



出所：里見（2005）をもとに筆者作成

より低くなる。したがって、縦方向に合計することで導かれる社会的需要曲線は、 D から D' へシフトし、公共財の供給量は Q' になり、供給量は不足することになる。

以上でみてきたように、公共財のもつ非排除性と非競合性という性質は、通常の市場のメカニズムによる、供給量と価格の決定を困難にさせる¹⁸。特に財の非排除性は、ある個人が過小な費用負担しかしていなくても、その個人を市場から排除することを不可能にする。そのためフリーライダー問題が生じ、過少供給になる。通常の市場メカニズムで公共財の最適供給が実現できない限り、公共財の供給をおこなうのは政府部門の役割ということになる。

（２）外部性

芸術文化市場で取引される財の特徴は、第 1 に外部性を持っていることである。外部性とは、ある経済主体が、市場取引を通じないで、他の経済主体の経済厚生に与える影響である。外部性が存在すると、他の経済主体に費用と便益

¹⁸通常、市場における私的財の均衡は、消費した量に応じた価格によって需給を一致させて、供給量が決定される。しかし、財が非競合性を有していると、公共財の限界費用は消費量に依存しない。また、非排除性は、フリーライダーの存在の可能性を高める。

が発生するが、もともと市場のメカニズムには、それを組み入れていない。そのため、外部性をともなう経済活動の資源配分は、非効率になり、結果として、市場のメカニズムだけでは最適な資源配分はできなくなるかもしれない。利潤追求を是とする経済のもとでは、正の外部性をもつ財は、市場においては過少に供給され、負の外部性をもつ財は過剰に供給される。

このような外部性の問題を解決するには、所有権の割当の変更、相互交渉、税金・補助金、外部性のライセンス化等がある¹⁹。所有権の割当を変更するというのは、個々の経済主体を超えた存在を想定し、所有権が1ヵ所に割り当てられるとすれば、影響を同一経済主体にとどめることができるということである。つまり、外部性を内部化することで、外部性を消すことできる。相互交渉は、コースの定理によるもので、外部性を出す側と受ける側の当事者同士が交渉することで、資源配分がパレート最適な水準に到達できるというものである。しかし、大規模で不特定多数の人々が関係し、こうした私的な方法で解決できそうもない場合は、政府が主体になって、外部性を内部化しなくてはならないかもしれない。ピグー税は、課税を利用して私的限界費用と社会的限界費用の差額を是正し、外部性をコントロールすることを意図したものである。負の外部性の場合には財の生産に差額分をプラス課税し、正の外部性の場合には差額分をマイナス課税、つまり補助金を出すことが有効であるとされる。しかし、税金・補助金政策を実行しようとする場合、あらかじめ政府は、市場の需要曲線・供給曲線、外部性のもたらす影響について情報をもっている必要がある。外部性のライセンス化は、外部性の部分を商品として設定し、それを競争市場に取り入れ、その財の最適な資源配分を達成することで、外部性の消滅を図ろうとするものである。つまり、政府は外部性に相当する量のライセンスを発行し、経済主体へ売却することで、市場機構の働きを通じ、各経済主体が利潤最大化を目指すことでパレート最適な資源配分を達成できることになる。ただ、負の外部性の商品化は、行政ならび政治的な要因にもとづく（予算）金額を前提としているので、正の商品化に比べ競争市場の達成は、制約が大きい。

Baumol and Bowen(1966)は、舞台芸術の外部性として、①国家に付与する威信、②文化活動の広がりや周辺ビジネスに与えるメリット、③将来世代への芸術の継承、④教育的貢献を挙げている²⁰。「国家に付与する威信」とは、普段

¹⁹ 麻生（1998）pp.80-99、常木（2002）pp.79-89 参照。

²⁰ Baumol and Bowen(1966 訳、pp.496-499)。

オペラや舞踊などの舞台へ足を運ばない人でも自国の声楽家や振付師の獨創性に与えられる国際的評価は誇りにしていることである。「周辺ビジネスへのメリット」としては、文化活動拠点の周辺に商店、ホテル、レストランなどができることで、さらなる集客効果があがり、地域経済への波及効果も期待できる。

「将来世代への継承」は、円熟した文化活動の成長、芸術水準の向上、観客の理解力と発達の達成は一夜にして達成できるものではなく、現在の舞台芸術活動の継続が次世代への貢献となることを意味する。最後の「教育的貢献」とは、舞台芸術活動が、共同体に間接的で非価格的な便益をもたらすことである。

また、Frey and Pommerehne(1989)は、芸術のもつ外部性について、①オプション価値(option value)、②存在価値(existence value)、③遺産価値(bequest value)、④威信価値(prestige value)、⑤教育価値(education value)、に分けて説明した²¹。彼らによれば、「オプション価値」により、ある個人は、今すぐにはその芸術を利用することはないとしても、文化の供給があれば、いつか、便益をうけるかもしれない。次に、芸術には、今すぐも将来的にも利用はしないだろうが、存在することが好ましいという「存在価値」がある。例えば、過去に消滅してしまった歴史的建造物を、純粋に商業的な目的がなくても、復元することがこれにあたる。また、今現在の個人の利用価値ではなく、次世代のために芸術を保護することは、芸術の持つ「遺産価値」による。保護し維持する芸術作品に対する選好は、現在の市場ではないが、価値ある芸術作品の伝統は、次世代へ継承される。しかしながら、芸術を鑑賞したり興味がない人々であっても、例えば、パリオペラ座やミラノスカラ座のような芸術機関を、国の誇りに感じ、文化の存在を感じる。これが、芸術の持つ「威信価値」である。最後の「教育価値」は、芸術が、社会の中で、創造力の育成、文化鑑賞能力の向上、美的水準を発展させ、社会のすべての人々に対し便益をもたらす側面を持つことである。

さらに、片山(1995a)²²は、舞台芸術の外部性を、公的支援の必要性を説

²¹ Frey and Pommerehne (1989, pp.19-20) は、Throsby and withers (1983, p.184)らが1982年にオーストラリアで実施した調査を引用している。それによると、芸術に直接参加しない人にも何らかの便益をもたらすと答えた人は64.1%、「存在価値」に賛成97.0%、「国家の威信」に賛成94.8%、「教育価値」に賛成96.4%であった。

²² 片山(1995a)は、芸術文化への公的支援の合理的根拠を、資源配分、平等主義・所得分配、価値財の3つのタイプからアプローチしている。根拠の一つとして、資源配分アプローチで、外部性を取り上げている。なお、ここでは、

く中で、①文化遺産説（Legacy to future generations）、②国民的威信説（National identity and prestige）、③地域経済波及説、④一般教養説・社会的向上説、⑤社会批判機能説、⑥イノベーション説、⑦オプション価値説、の7つのカテゴリーに整理した。「文化遺産説」は、舞台芸術を後の世代まで遺産として残すことによって生じる便益のことである。現在世代の人々の、自分は公演に行かないが将来世代には文化的遺産として残したいという利他的選好は、市場を通じて十分に顕示はされない。「国民的威信説」は、優れた芸術の存在が、その国や国民に対して「威信」という排除不可能な便益をもたらし、「地域経済波及説」は、舞台芸術の存在が、観光、商業への経済波及効果をもたらすという考え方である。また、一般教養の普及が社会全体に便益を与えるが、芸術もその一部を構成するという主張が「一般教養説・社会的向上説」である。「社会批判機能説」は、芸術には社会批判を効果的に行う機能があり、その便益は、聴衆以外の人々にも広くいきわたっているという考えに基づいている。「イノベーション説」は、舞台芸術における芸術的創造は、実際に公演に行かなかった人々にも spill over する性質があり、これは、学術的知識等と同様に、非排除性、非競合性を持っているというものである。最後の「オプション価値説」は、劇場などの存在が、実際は劇場に行かなくとも「消費することができる」という可能性から得られる効用のことであるが、それは市場では顕示されない。

これらの外部性を社会に還元させる方法として、池上（2003）は、特許（意匠）制度の整備にともない、芸術文化市場で取引される財の外部性が鑑賞者によって内部化される傾向を示した。例えば、一枚の絵がメディアを媒介とすると、実際に、ある個人は本物を見ていなくても財を鑑賞し、その財が自国にあることに誇りを感じ、必要があれば直接鑑賞したいと思い、一方では文化遺産として高く評価し、個人の鑑賞能力は向上する。これは、人々の公的な欲求充足に貢献していることになり、著作権料を通じて費用負担をすることで、正の外部性を創造者への報酬として内部化することで創造者の仕事に報いようとすることになる。また、片山（1995a）は、芸術文化に対する公的支援の形態として、国立劇場や自治体運営の交響楽団などのような「公的運営」、Matching Grant や Voucher 制度なども視野に入れた「補助金」、寄付金の税金控除など

芸術文化には、演劇、オペラ、ダンス、音楽等の舞台芸術から、映画、絵画、建築までさまざまな形態が含まれるが、ストックの問題を避けるために、舞台芸術（performing arts）を中心に分析が行われている。

のような「incentive 付与」、をあげている。

（３）準公共財

芸術文化市場で取引される財の特徴は、第２に準公共財であるといえる。前述したように、経済市場で取引される財は、競合性と排除可能性という観点から４つに分類できる。競合性とは、ある人が財を消費しているときに、対価を支払わない人が同時に消費しようとするのを防ぐことができるというものであり、排除可能性とは、ある人が対価を支払って財を消費しているときに、対価を払わないでその財を消費しようとする人を費用をかけずに排除できるというものである。競合性と排除可能性の２つの条件を満たしている財は私的財である。一方、この２つの条件が全く欠けている財を持ち合わせている財を純粹公共財という。もしくは、排除性のいずれかを持つ準公共財とよばれる財もある。

芸術文化市場で取引される財は、多くの場合、私的財と公共財にも変容する「混合財」ととらえられてきた²³。片山（1995b）、金武（1996）は、「混合財」を前提としながらも、芸術文化市場の財が、消費者の選好を常に反映しているとはいえない点を指摘している。消費者の選好以上の資源配分を行う根拠として、片山（1999）は、次のような考えかたを指摘している。「芸術文化への資源配分は、最終的には人びとの選好に基づくべきであるが、選好を形成するためには芸術文化に触れる機会が必要であり、人びとが選好を形成するまでの期間においては、温情主義的に与えられるべき」であり、つまり「芸術文化に対する選好形成のための機会の保障」である²⁴。また、金武（1996）は、「芸術分野における一種の価値財は消費者主権確立までの間、一時的に供給される過渡的な公共財」としている。こういった議論を経て、芸術文化市場の財のように私的にも社会全体にも便益を供給するシステムは準公共財であるとされる²⁵。

²³ Baumol and Bowen (1966) 参照。

²⁴ 片山（1999）、p.90。政府の方が、個人よりも、その個人に対する最善の方法を知っているという前提のもと、公的な介入をすることを温情主義（paternalism）という。そのため、政府は、強制的に個人に消費するよう努める。こういった財は、価値財と呼ばれ、例えば、義務教育やシートベルトがそれにあたる。

²⁵ 池上（2003）、p.51。

しかし、現実的には、同じ財やサービスでも、ストック（資本）として使用するか、フロー（消費、破壊）として使用するかによって、私的財が公共財に、また、その逆で、公共財が私的財にもなりうるものも存在する²⁶。例えば、美術館は、個人の鑑賞と考えれば、競合性と排除可能性を備えているので私的な消費財として供給されているが、地域にある社会資本と考えれば、公共財になる。この場合、私的財としての利用と公共財としての利用が同時に起こっている。また、時間の経過に応じて、同じ財やサービスが、私的財が公共財になりうるものも存在するであろう。例えば、かつては私邸だった建造物が、歴史的な評価や需要者サイドの評価により、地域のシンボルになれば、社会資本として考えることができ、公共財になる。

4. 芸術文化財・サービスの生産、流通、消費

芸術文化の財・サービスの提供者（芸術文化活動組織）と個人（観客）の間では、どのように財・サービスが生産、流通され、その後、消費されているのだろうか。

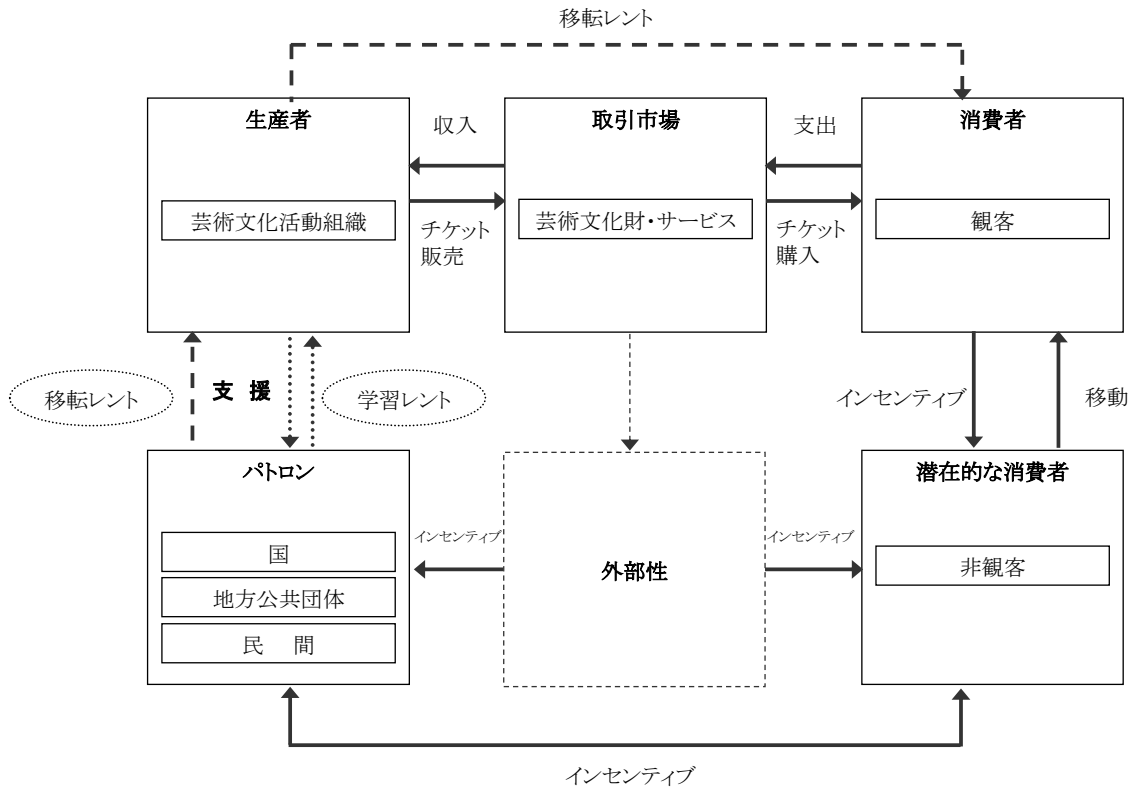
図 1-3 は、財・サービスを提供する芸術文化活動組織とサービスを受ける観客の間の芸術文化市場で取引される財の流れを提示したものである。この図では、メディア、複製による収益や著作権料などは含めない。市場では、芸術文化活動組織が売り手で、観客が買い手となる。芸術文化活動組織には、利潤を最大化しようとする営利目的と非営利目的の組織があり、財やサービスをチケットを通じて販売する。その芸術文化活動組織に対して、国、地方公共団体、民間の支援者や支援団体は、助成金や補助金を通じて直接的に支援したり、また、施設や事業を通じて間接的に支援する。観客は、芸術文化活動組織から財やサービスを買うために支出をし、これが組織の収入となる。前項で議論したように、芸術文化市場で取引される財は、常に外部性がともなっているが、外部性が取引市場に含まれていないため、取引市場の外側に位置する。図 1-3 において、民間企業が芸術文化活動組織に資金供与するのは、芸術文化財のもつ外部性が、その民間企業の利益の向上に与える効果の対価である。

芸術文化活動組織が、パトロン（国・地方公共団体・民間）から得られる芸

²⁶ 逸見（2004）、pp.62-63。

術文化支援は、「超過所得」ととらえることで、「レント」として扱う。支援の形は様々あるが、ここでは、レントを大きく、「移転レント」と「学習レント」に分ける。例えば、「移転レント」（破線）は芸術文化活動組織を通じて、チケット価格の割引につながるかもしれない。「学習レント」（点線）は、一定の期間に何らかの成果を出すことを条件付け、補助金・免税などの措置を含む。芸術文化財の取引市場で、観客は効用を満たすことができる。その一方、その財のもつ外部性、直接財・サービスを消費していない非観客にも影響を及ぼす。

図 1-3 芸術文化財・サービスの生産、流通、消費



出所：筆者作成

外部性の存在は、市場価格を成立させずに、生産者の生産活動や消費者の効用に影響して、最適な供給を妨げるが、市場はそれを補正する機能を持たない。いわゆる市場の失敗である。そこで、「市場の失敗」を政府やそれに類似する団体が代わって行うのである。つまり、パトロンである国や地方自治体が文化政策を実行しようとするれば、おのずとそこにはレントの存在が内包され、制度化される可能性が高くなる。

5. まとめ

芸術文化の市場で取引される財の特質は、外部性と準公共財の側面を持ち合わせているがゆえに、市場の均衡の議論を困難なものにしている。芸術文化の財とサービスの流れを概観したことからも、やはり外部性の存在により、循環がさまたげられていることがわかる。政府の支援の必要性については、長年に渡りなされてきており、実施されている部分もあるが、補助金の配分をめぐっては、外部性を量的な面のみならず、質的な面も含めて、いかに政府が理解し、支援制度として取り込んでいくような流れをつくるかが問題であろう。もちろん、市場の失敗の全てを政府にまかせるわけではない。公共サービスを補完する意味から、非営利組織と三位一体となって、パレート効率性の追求をしていくことが重要である。また、市場の不完全さを解消するためには、需給のバランスの側面から見れば、情報の開示などにより、取引市場に参加する観客数を増やすことも有用であろう。

第2章 レントとレント・シーキングの基礎理論²⁷

1. はじめに

前章において、国や地方がパトロンとなり芸術文化を支援する場合、そこで実施される文化政策には「レント」を内包して制度化される可能性の高いことを確認した。新古典派の枠組みでは、レントは権利に支えられ、その上で制度設計や経済的権利の再配分を伴う。学習レントは学習を条件とする移転権利に支えられ、移転レントは、政治的メカニズムを通じた権利の移転に支えられているとされる²⁸。こうしたレントは、成長を損なう場合もあれば成長に必要なレントもある²⁹。

Khan(2000b)によれば、レントを獲得しようとする活動、すなわち、レント・シーキングにかかる費用の多くの部分が、パトロン・クライアント関係において費やされ、その結果、パトロンが手にしたレントは、パトロン・クライアント関係のネットワークを通じてクライアントに分配される³⁰。こうしたパトロン・クライアント・ネットワーク 内部において発生した超過所得の一部分は、次のレント・シーキングの投入費用に充てられ、パトロン・クライアント・ネットワークの組織力を維持し、レント・シーキングを継続することにつながる。

そこで、本章では、レントとレント・シーキングにおける理論的枠組みを構築し、パトロン・クライアント関係の性質についてもサーベイする。

2. レントとレント・シーキング

(1) 新古典派経済学におけるレント・シーキング

新古典派経済学において、レントに関する議論は、不適正な資源配分による厚生損失の指摘であった。Kruger (1974) は、レントとレント・シーキングについて、「多くの市場志向型経済において、経済活動に対する政府の規制は、まぎれもない事実である。これらの規制は多様な形態のレントを発生させ、多く

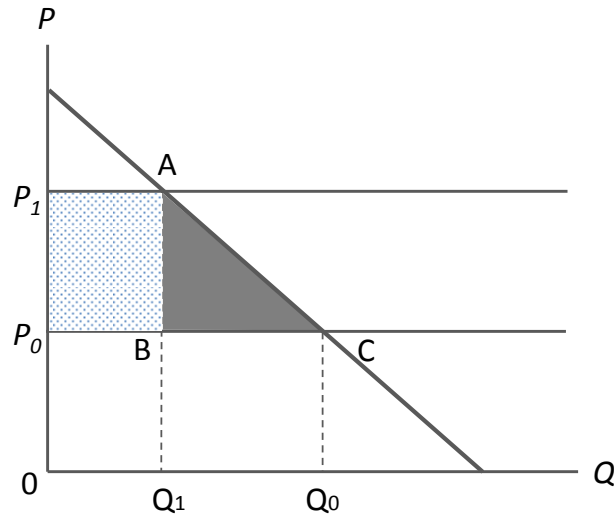
²⁷ 本章は、三浦（2007）に大幅な加筆・修正を加えたものである。

²⁸ Khan(2000a 訳、p.89).

²⁹ *ibid.*, p.65.

³⁰ Khan(2000b 訳、p.121).

図 2-1 ハーバーガーの三角形と社会的費用



出所：筆者作成

の場合、人々はこのレントを追い求めて競い合うことになる。そういった競争は、時には完全に」と述べている。また、Tollison (1982) によれば、レントとは、「資源所有者に対して、彼の資源の次善の利用方法によって稼得しうる額を超えてなされる支払い」と定義されている³¹。そして、レント・シーキングについては、「人為的に造りだされる移転を獲得するための稀少資源に対する支出である」と定義されている³²。

こうしたレント・シーキングの概念が最初に提唱されたのは、Tullock (1967) においてであった。彼の目的は、1950 年代から 1960 年代にかけて支配的であった独占と関税から生じる厚生損失は小さいという考え方に対する反論、すなわち厚生損失が過小評価されていることの証明だった。図 2-1 において、完全競争下にある産業であれば、 P_0 の価格で、 Q_0 の生産がおこなわれる点 C が市場均衡となっているだろう。ところが、ここで、何の費用もかけずに独占状態になるならば、市場均衡は P_1 の価格で、 Q_1 の生産がおこなわれる点 A になる。この場合の独占による消費者余剰は三角形 ABC である。Harberger (1954) は、

³¹ Tollison (1982 訳、p.77).

³² *ibid.*, p.78.

このような手法で厚生損失の費用を測定し、独占に伴う資源の不適切な配分が引き起こす厚生損失はほんのわずかであると結論づけた。それに因んでこの三角形 ABC は、ハーバーガーの三角形と呼ばれる。Mundell (1962) は、独占と関税による厚生費用がわずかであるという当時の研究結果を受け、「これらの研究が立脚する分析用具の有効性を理論的に徹底して再検討しなければ、経済学はもはや重要ではないという結論が必ず引き出されるであろう」と述べた。この Harberger (1954) と Mundell (1962) に対して、Tullock (1967) は、独占や関税の実行する際の手続きには、多くの社会的費用が存在することを主張した³³。図 2-1 においては、矩形 P_1ABP_0 が社会的費用となる。すなわち、この産業は独占状態を目指して、矩形 P_1ABP_0 を費用とし、レント・シーキング活動を行い、レントを獲得しようとするというものである。

こうした Tullock (1967) の社会的費用の概念は、Kruger (1974) が、その論文のタイトルに、「レント・シーキング」という言葉を付して以降、広がりを見せた。Kruger は、この論文の中で、社会的費用の概念に「レント」、「レント・シーキング」という言葉を登場させ、レントを求めて競い合う人や企業に対し「レント・シーカー」とよんだ。Kruger は、この論文で、トルコとインドのレント・シーキング費用の推計を示した。Tollison (1997)によれば、この論文を書いた時、Kruger は Tullock (1967) を知らなかったとされ、Kruger (1974) の論文は基本的には理論的なものであったことから、Tullock (1967) の論文に気づいていた Posner (1975) が、レント・シーキングの最初の実証的論文だとされる。

(2) レントとレントの形態

Khan & Jomo(2000)によれば、レント (rents) とは、個人や企業が、別の機会に受取ったであろう最低水準の所得を超過して発生している差額部分であり、レント・シーキングとは、このレントを獲得すべく、レントが生みだされるような利権構造や制度を創出、維持、あるいは変更しようとする活動である³⁴。つまり、レントとは、競争市場では、発生し得ない超過利潤であり、超過所得

³³ Harberger (1954)ではアメリカの製造業の厚生ロスを計測し、その後発表された Harberger (1959)ではチリ経済の不適切な資源配分によるゆがみを取り除くための政策的議論がなされている。

³⁴ Khan&Jomo(2000), p.5.

部分のことを意味する。政府による規制を通して得られる利権³⁵もまたレントであるが、規制が生む制度的なレントは、多様な形態のレントを発生させる。レントは、その形態により、レントが経済の成長と発展を促進する場合もあれば、資源を浪費するために、それを阻害する場合もあるとされる³⁶。

このように、khan & Jomo (2000) によるレントおよびレント・シーキングの研究は、従来の新古典派競争モデルから導かれるレントの非効率性に加え、一方で情報とモニタリングにインセンティブを生み出すことで市場の機能に何らかの影響を与えるかもしれないことを指摘している。さらに、Khan (2000a) は、レントの多様性を指摘し、その多様性をとらえることで政策的な示唆を得るために、次のようにレントの形態を分類している³⁷。

①独占レント (monopoly rents)

規模の経済性に基づく自然独占あるいは政府などの参入規制などにより、保護市場にいる企業がより高い価格設定などを行うことで創出される。例えば、参入規制や輸出入ライセンスを通して独占企業がその超過利潤を得る。

②天然資源レント(natural resource rents)

漁場や牧草地のように、便益を継続的に生み出す天然資源の場合は、レントの存在が効率的でレントの最大化が社会的に望ましいものとなる。資源再生率が一定ならば資源採取率の上昇は限界費用を上昇させ魚の価格よりも高くなってしまう。例えば、漁場となる湖の場合、漁夫が与えられた価格と平均費用とを等しくするまで漁獲量を増やすと、資源の枯渇につながる。この場合は、所有権の創設を通して希少資源のレントを維持することが効率性をもたらす。漁業権の他に、木材伐採権、鉱物採掘権により、その資源保有者が超過利潤を得る。

³⁵ Kruger (1974) は、インドとトルコのレントの推計を行っている。1964 年のインドのレント（公共投資、輸入許可、管理商品、信用割当、鉄道）は国民所得費の 7.3% にあたり、トルコのレント（輸入許可）は GNP の 15% になると推定している。

³⁶ Khan (2000a) , pp.66-69.

³⁷ レントの形態の説明内容は Khan(2000a)に、分類したレントの便益者や例は加藤 (2004) に依拠する。

③ 移転レント (rents based on transfers)

租税や補助金、また公的財産を私的財産へと転換するような移転メカニズムを通じて発生した利潤を受取る者にとって、移転はレントとなる。しかし、全ての移転が必ずしもレントとなるわけではない。例えば受給者が掛け金の形であらかじめ納付する年金は貯蓄の一形態であり、同様に、失業手当は失業者への給付ではあるが、失業者が雇用期間中に掛け金を納めていた金額に基づいているからである。補助金や援助、資産払い下げなどを通じて、企業や個人が超過利潤を得る。

④ シュンペーター・レント (Schumpeterian rents)

ある企業家が優れた製品を発明したり、既存製品をより安価に生産する方法を考案したりし、他の企業家はこれを直ちに真似できないとする。この時、この革新を担った企業は競争相手より優位に立ちレントを獲得することができる。もし革新が容易に模倣可能な場合には革新の希少性が特許権を通じて人為的に保護されなければならないだろう。このように、国家が保護をする場合、革新者に対する税制上の優遇措置、競争政策、特許法などの政策は革新者がレントを獲得できる期間を決定することになる。先発企業や発明者が商標、知的所有権、研究助成金などを通じて得る超過利潤である。

⑤ 学習レント (rents for learning)

発展途上国では、生産性向上は通常、革新ではなく学習によってもたらされる。学習を誘発するために後発企業に補助金や貿易障壁を供与することで創出される学習レントは学習過程を助長するうえで重要な役割を担う。発展途上国における資本市場は脆弱である。そこでのある起業家は、新部門への投資をおこなう場合、失敗したときの財政的な破綻を避けるために、生産性もリスクも高い技術ではなく、生産性もリスクも低い既存する技術を選択するかもしれない。そのために、学習が必要な部門の生産者に、キャッチ・アップまでの猶予時間を認めるものとして、政府が補助金を与えるのである。後発企業が、条件付き技術補助金、優遇金利、輸入関税を通じて得る超過利潤である。

⑥ モニタリング・レントとマネジメント・レント (monitoring and management rents)

政府は、市場均衡利子率を下回る水準に預金金利の上限を設定することで、銀行にレントを創出する。銀行は、その資産マネジメントを強化し、レントの「フランチャイズ価値」を創出する³⁸。規制された預金金利と市場での貸し出し金利の差がレントとなり、このレントを獲得し続けるためには、銀行管理者が資産を適切に管理し、銀行を存続することが金融抑制によって保証される。

ここまでのレントの分類は、レントの存在を確認するに留まることから、Khan(2000a)は、そのレントの市場に対する効率性と成長に与える影響を見ることで、レントの存在が社会的便益に関係することを指摘している（表 2-1）。

表 2-1 レントの市場への効率性と成長に与える影響

レントの形態	効率性への影響	成長への影響	考 察
	（静学的純社会的便益）	（動学的純社会的便益）	
独占レント	非効率적	成長削減的傾向あり	シュンペーター・レント や学習レントと区別し づらい時がある
天然資源レント	効率的	成長促進的傾向あり	
移転レント	中立だが、非効率的なインセンティブをもつ可能性がある	不確定だが、成長促進の場合あり	本源的蓄積と政治的安定の維持にとって不可欠な場合もあるが、急速に非効率になる場合もある
シュンペーター・レント	効率的な場合もある	成長促進的傾向あり	長期間放置しすぎると、独占レントになる場合もある
学習レント	非効率적	成長促進の場合あり	効率性は国家のモニタリング能力と執行能力に依存する場合もある
モニタリング・レント	効率的な場合もある	成長促進の場合あり	効率性はモニター担当者のモニタリング能力と執行能力に依存する場合もある

出所：Khan (2000a 訳、p.93) より。

³⁸ Hellman, Murdock and Stiglitz(1997)で議論されている概念。

以上のことから、レントは、現実の経済では条件次第では有益となるが、シュンペーター・レントは長期化すると独占レントに移行する可能性もある。また、産業政策に関わるシュンペーター・レント、学習レント、モニタリング・レントとマネジメント・レントは政府が企業や団体に与えるものであるが、官僚や政治家はこれにより権力や政権の維持をしようとしたり、見返りとして経済的な利得を受け取ったりする³⁹ことがある。こうしたことを目的として得られた結果と、産業振興としての産業政策として得られた結果から生じる経済効果は異なる⁴⁰。そのため、レントが創出されるときは、政府の適切な目標設定や期間設定といったコントロールが重要となる。

3. レント・シーキング活動と生産過程

前項で述べたように、レントは政府が市場に介入することで人為的に生み出されてしまうものであるが、レント・シーキングとは、そのレントを創出、維持、移転しようとして資源と労力を費やす活動である⁴¹。レント・シーキング活動は、ロビイング、陳情、政治献金、投票といった合法的なものから、賄賂、有力支援者への斡旋利得といった非合法的な形態まで含まれる。レント・シーキング活動は、レントが政治的に創出されたものであり、それを獲得するためにレント・シーカーは支出をとめない、その支出に充てられる資源は社会的費用である。

図 2-1 は、通常の生産過程とレント・シーキング活動が存在する場合の生産過程を表したものである⁴²。横長の長方形内に示されているのが通常の生産過程であり、縦長の長方形内に示されているのがレント・シーキング活動の存在する生産過程である。図の最上部にある利権構造は資源配分のインセンティブを決定する。その後、投入物の配分がされ、水平方向の矢印で描かれた横長の長方形内の通常の生産過程では最終生産物とそれに関連する純社会的便益を産出する。また一方で、資源の投入はレント・シーキング活動に配分されることで新しい利権とレントの創出につながり、これがまたあらたな利権の構築に組み込まれ次のレント・シーキング活動へとつながるのである。図 2-2 は、独占的権利を獲得しようとする狭義のレント・シーキング活動を説明することでも

³⁹ こうした利得も官僚や政治家サイドからみればレントとなる。

⁴⁰ 加藤 (2004)、p.184。

⁴¹ Khan, *op.cit.*, p.70.

⁴² *ibid.*, p.79.

きるが、本源的蓄積のように、新たな所有権を創出する活動や、幼稚産業への補助金のように、権利の移転を求める活動を描くこともできる。つまり、このことは、Samuels and Mercuro (1984) に従えば、政治経済学を取組んできた広範な諸問題と制度変化の過程とが、一つの包括的なレント・シーキングの枠組内で説明され得ることを意味している。レント・シーキングは、レント・シーキング費用とレント産出物とが影響を及ぼすと考えられる二つのルートを通じて、最終生産物に関連する純社会的便益にまで影響を与えていく。図 2-2 は、レント・シーキングがどのように新しい利権とレントの構造を生み出すかを明らかにしている。

図 2-1 から分かるように、レント・シーキングは、投入物の配分が、水平方向の生産過程ではなく、垂直方向のレント・シーキングに向かうために生じる最終生産物の損失を生み出す⁴³。経済的利権の構造を一定とすると、各々のレントに関連するレント・シーキングの投入費用は、これら投入物が最終生産物の生産に向わなくなる結果として失われる純社会的便益の価値である。レント・シーキングが与える影響をこのように示すことで、レント・シーキング費用そのものだけを見ることよりも、既存の生産過程にある利権構造が変化を遂げることによって、最終生産物に影響を及ぼすことがわかる。

また、レント・シーキングは、レントを創出し維持し破壊する働きもある。それは、単独のレントにとどまらず、その次の段階で、最終財に関わって達成される純社会的便益にも影響を与えることになる。Khan (2000a)によれば、利権とレントとの構造上の変化が純社会的便益に正負プラス、マイナスどちらの効果も与え得る。レント産出物の価値は、レント・シーキングによって創出される利権が実在している場合の純社会的便益と、その利権が実在しないままに獲得されたであろう純社会的便益の差になる。レントに起因する本質的な純社会的便益であって、レント・シーキングに向かう投入物、したがって生産過程から撤退する投入物を一定として求めている。Khan (2000a)の分析では、レント・シーキング費用を無視することで、暗黙のうちに、レント・シーキング費用を一定としていた。しかし、各々のレントには、そのレント固有のレント・シーキング費用が発生するため、レントが異なれば費用も異なることから現実的とはいえない。レント・シーキングが最終生産物の損失を生み、レントの創

⁴³ 図 2-1 についての解釈は、Khan (2000b 訳、pp.107-109) にもとづいている。

出、維持、破壊を引き起こすことを同時に考えることで、個々のレント・シーキング過程の本来の純効果に接近することが可能になる。レント・シーキング費用とレント産出物を分析する場合、レント・シーキング過程が何を対象としているかを明確にしなければならない。レント・シーキングの分析はレントを狭めて定義するほど正確になる。レント・シーキング過程の対象を限定したものとしては、ある特定の輸入ライセンスといった、まさに特定の権利の創出や再配分に関わるレント・シーキング過程がある。一方、レント・シーキング過程の対象を広げたものとしては、発展途上国の様々な工業化支援政策に関連するような一連のレント・シーキングがあげられるが、社会全体のレント・シーキング費用がどうなのか、レント・シーキングが皆無の場合に利権構造がどうなるかを考えることは意味がない。Khan (2000b)によれば、「それは、争いが全くない場合に、世界がそうなるかを問うようなものである。争いがなければ、われわれの知るところのすべての構造や活動は存続できないかもしれないし、同様に、仮にレント・シーキングに伴うすべての支出が実際に消えてしまうのならば、どのような制度も、どのような権利も存続できないかもしれない」⁴⁴。続けて、「その一方で、特定地域で争いが拡大する場合に、どのような影響が生じるかを問うことは意味がある」とし、特定のレント・シーキング過程の結果として個々のレントが変質するならば、純社会的便益にどのような影響が順次及んでいくのか、また関連するレント・シーキング費用がどうなるのかについて、検証を試みることができるとしている⁴⁵。

こうして、レント・シーキング活動の第1の影響はレント・シーキング活動に資源が費やされることで最終生産物の消失を生じることになり、第2の影響は、レントの創出、維持、破壊は、次の段階で「最終生産物と関連する純社会的便益」にプラス、マイナスどちらの効果も与えることになる。レントを分類した学習レント、シュンペーター・レントそしてモニタリング・レントが産業政策を成功に導くことができれば、レントがプラスの効果を持ち、経済発展に貢献することになる。

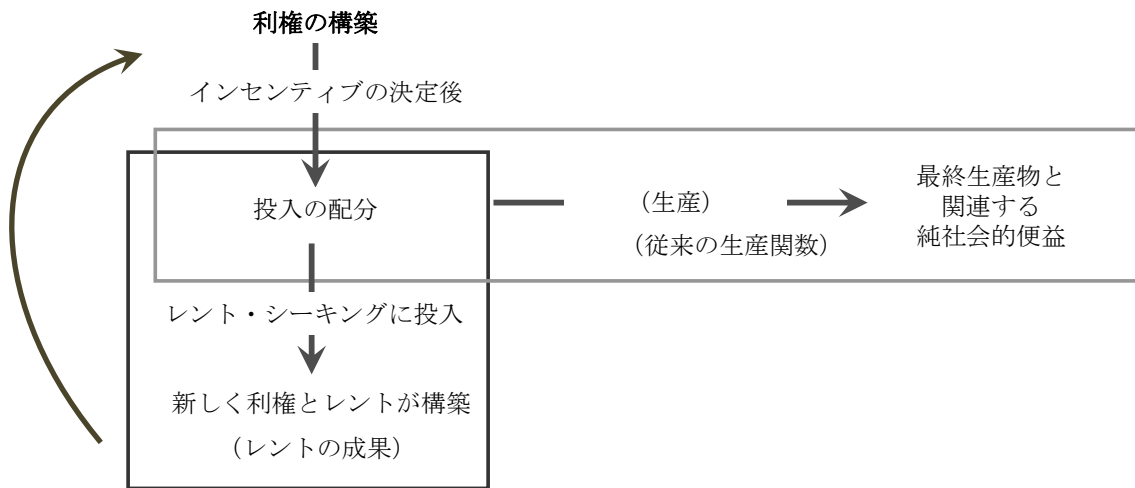
図 2-3 は、図 2-2 を抽象化し、通常の生産過程とレント・シーキング活動の存在が時間の経過とともにどのように変化していくかを表したものである。左の縦長の楕円はレント・シーキング活動を示し、右の横長の楕円は通常の再生

⁴⁴ Khan(2000b 訳、p.109)より。

⁴⁵ *ibid.*

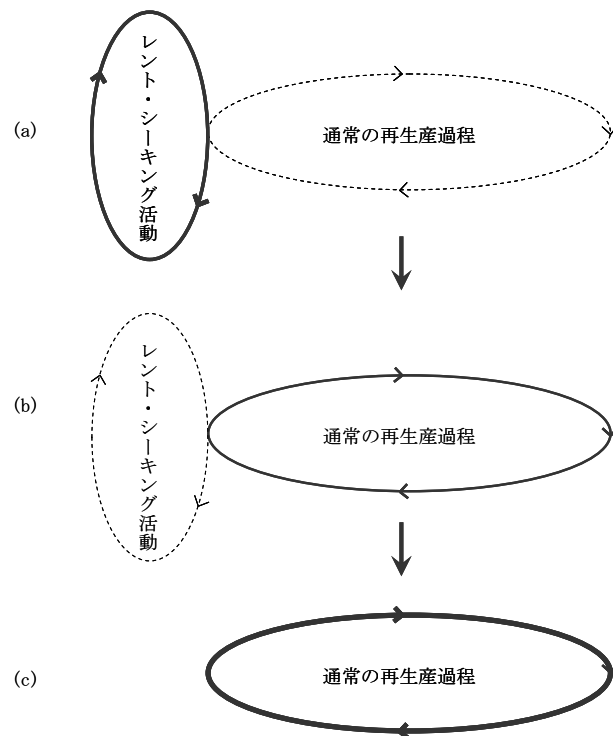
産活動を示したものである。それぞれの活動の大きさは、楕円の太さで表されている。(a)から(b)、そして(c)と時間が経過するにしたがい、レント・シーキング活動より再生産活動が大きくなり、(c)の段階では再生産活動がレントと無関係になり、もはやレントを必要としなくなる。

図 2-1 通常の生産過程とレント・シーキングの存在する生産過程



出所： Khan(2000b), p79 より。

図 2-2 レント・シーキング活動の時間的変化



出所： 筆者作成。

4. パトロン・クライアント関係の性質

パトロン・クライアント関係は、社会経済的な地位のより高い人（パトロン）は彼の所有する影響力や資源を用いて社会経済的な地位のより低い人（クライアント）に保護や便益を提供し、クライアントは、個人的なサービスも含む一般的な支持や支援をパトロンに提供する互惠主義的な二者間の結びつきであると定義づけられる⁴⁶。この定義から、Scott（1972）は、パトロン・クライアント関係の特徴を①財、権力、地位の格差ある二者間の不均衡な交換、②直接的関係性と個人的な資質、③人格的な結び付きを通しての広がり、の中に見出した⁴⁷。

①財、権力、地位の格差ある二者間の不均衡な交換

パトロン・クライアント関係における二者の間には、財、権力、地位に明確に格差があり、その交換は不均衡である。

②直接的互惠性と face-to-face な関係性

パトロン・クライアント関係における便益の交換は、face-to-face な関係性の中で二者の直接的な取り交わしによるものである。互惠主義的、すなわち相互依存的な関係性を継続すると、パトロンとクライアントの間には信用と情が生れ、二者の関係性は強化される。1人あたりのクライアントが持てるパトロンとの関係性の数量は、こういった関係性を強化する個人的な資質による。

③人格的な結び付きを通しての広がり

パトロン・クライアント関係における結びつきは、明示的で非人格的な契約によるよりも人格的な結び付きを通して広がっていく。契約書に基づく限定的

⁴⁶ Scott (1972), p.92.

⁴⁷ 人類学におけるパトロン・クライアント関係は友人関係や親族関係といった対人関係の一種としてとらえられるため、Scott は、この特徴づけによって、パトロン・クライアント関係が他の関係と異なる点を示した。Graziano(1975) は、Scott の定義を「相互人格関係」の一つの型としてのクライエントリズムにのみ適用可能で、個人に対してではなく特別の便宜を計られている集団の多くの成員に対して与えられる法律、委員会立法から成る組織化されたクライエントリズムには適用されないと論じている。

な結び付きに対して、多様な形態の関係性⁴⁸は広い範囲における潜在的な交換⁴⁹を意味する。

ここからパトロン・クライアント関係とは二者間における不等価交換で、必ずしも強制をとまなうものではないが持続性があることがわかる。では、なぜ、このような不平等な二者間で不均衡な交換が行なわれ、互惠主義的な結びつきが成立するのだろうか。河田（1989）は、交換対象となる資源は量的な均衡性以上のことを意味し、パトロン・クライアント関係を通じたときに限って双方にとって価値あるサービスになる、と説明する。この交換は、その時点で有効なサービスということだけでなく、将来における関係性を社会的に保証する役割も果たすことになる。

ここでいう「交換」についての基本的な考え方は、Blau（1964）にさかのぼることができる。交換とはAから自分にとって価値あるサービスを受け取ったBは、Aにお返しとして何らかの利益を提供しなければならない「義務」を負うことであり、その形態は、経済的交換と社会的交換に分けられる。それぞれの交換の特徴として、Blau（1964）は、次のように述べている⁵⁰。経済的交換とは、交換されるべき正確な量が明記されている公式の契約により、社会的交換は相手からの見返りとしての特定化されない義務に動機づけられるとしている。社会的交換は個人的義務、感謝、信頼の感情を引き起こすが、純粋な経済的交換にはこれらの情は伴わない。経済的交換の義務は契約などに基づくために公的で限定的であるが、社会的交換の義務はパーソナルな関係であるために負うべき義務は非限定的である。つまり、パトロン・クライアント関係において意味する交換とは、先に述べたScottの諸特徴より社会的交換を対象にしていることがわかる。

このように直接的で個別のかつ人格的な交換を通して成立するパトロン・クライアント関係は、義務感や信頼感を強めることでさらなる新しい関係を生み出してしてしまうことになり、その関係の終点を決めるのが困難になってしま

⁴⁸例えば、地主というパトロンの場合、彼は、借地、友誼、過去にサービスを交換した、父親同士が知り合いだった、という経験を通じてクライアントにしていく（Scott *op. cit.*, p.95）。

⁴⁹例えばパトロンがクライアントに結婚式の準備や選挙キャンペーンの後援を頼むとクライアントはその見返りとして彼の息子の授業料を払うことや政府への申請への便宜、また彼が苦境に陥ったときに食料や薬を要求するかもしれない、というようなことである（*ibid.*, p.95）。

⁵⁰ Blau（1964 訳、pp.82-83）。

うのである。

5. まとめ

本章では、市場のレントおよびレント・シーキングは、従来の新古典派競争モデルから導かれるレントの非効率性にはとどまらないということを確認した。まず、レントの形態を5つに分類することで、どこに発生するのかを確認、さらにそれらが市場への効率性と成長に与える影響も示した。レント・シーキング活動の影響は、次の2つにまとめることができる。第1の影響はレント・シーキング活動に資源が費やされることで最終生産物の消失を生じることになり、第2の影響は、レントの創出、維持、破壊は、次の段階で「最終生産物と関連する純社会的便益」にプラス、マイナスどちらの効果も与えることになるということである。レント・シーキング活動の出発点は、政府によって作りだされる利権構造であり、それは資源配分のインセンティブを決定する。レントが市場を成長させる場合は、時間の経過とともに、レント・シーキングが生産を拡大させていき、やがて、レントを必要としなくなる。

一方で、パトロン・クライアント関係は、直接的で個別的かつ人格的な交換を通して成立する傾向がある。そうした関係性は、義務感や信頼感を強めることにつながり、それがさらなる新しい関係を生み出してしてしまう。その関係の連続性により、パトロン・クライアント関係に終点を決めるのが困難になってしまうのである。こうしたことからパトロン・クライアント関係が根付いている社会で、レントやレント・シーキングが存在する経済活動においては、効率のよいレントの配分ができず、国家の予算がレント・シーキングに浪費される傾向がある。

文化政策には、Khan の分類における学習レントと移転レントが存在する。それらは、次章以降で述べる文化庁や芸術文化振興基金が実施する助成制度に依存することになる。文化政策の中でこれらのレントを大きく解釈すれば、効率性について、移転レントは中立だが非効率的なインセンティブをもち、学習レントは非効率적であり、学習レントは文化政策の対象の振興に寄与するかもしれないということがいえる。芸術文化の振興において、助成制度をレントおよびレント・シーキングの枠組みで分析することは、今までは政策実施後に偏りがちだった評価を、制度そのものが誰によってどのようにして生み出され、

それがどのように実行にいたり、その結果から我々は次に何をすべきかという、制度と政策を1つのストーリーとして捉える評価方法を見出すことができるかもしれないという点で意味がある。いずれにしても、ここでの分析は、レントおよびレント・シーキングという分析ツールを使うことで文化政策の政策決定、制度設計のみならず評価までをも包括的にみることができるということが確認できた。

第3章 日本の芸術文化政策の展開⁵¹

1. はじめに

日本において、芸術文化に対する公的支援が制度化されたのは、1990年の芸術文化振興基金の発足を契機とする。現在、日本の文化政策の中心的な役割を担っている文化庁は、1968年、文部省の文化局と外局の文化財保護委員会が統合され誕生したが、当初は文化財の保護が中心だった。1990年代は、文化行政と呼ばれ、その対象も文化遺産やハイカルチャーといった限られたものだった。

その後、文化政策は、後藤(2011)も指摘している通り、政策の担い手は、行政中心からアーティストやNPO、市民も加わるようになった。主体の変化は文化政策の範囲をより広くしていった。現在では、文化政策との関連が考えられる施策を実施している機関が100以上にのぼる⁵²。そのうち関係省庁をみると、内閣府、復興庁、総務省、外務省、厚生労働省、農林水産省、経済産業省、特許庁、中小企業庁、国土交通省、官公庁、防衛省が文化政策と関連の深い施策を実施している。このように、文化政策の領域も伝統的な文化遺産やハイカルチャーから映画、放送と出版メディア、ファッション、デザインや建築、観光、都市開発と地域開発、国際貿易、外交などへ広がっている⁵³。前章でのレントおよびレント・シーキングの理論との関連からみれば、レントの発生源は利権に端を発することから、行政機関の存在が多ければおおいほどレント・シーキング活動が広範にわたって行われている可能性は否めない。

本章では、日本の文化政策の展開における問題点を、試行錯誤した初期の支援施策、中央政府と地方自治体の財政の推移などに関連させながら論じていく。

⁵¹ 本章は、三浦(2010)に大幅な加筆・修正を加えたものである。

⁵² ニッセイ基礎研究所(2015)が行った調査によれば、文化庁も含めた関連省庁が60、公的機関や財団が9、民間財団が6、民間企業・LLC等が7、NPOが16、中間支援団体・協会が4、合計102機関がある。

⁵³ Throsby(2010 訳、pp.2-3)。Throsbyは、文化政策の領域の広がり、文化的財の生産・流通にかかわる経済環境の変化、コンピュータ技術とインターネットの技術面の革新によるグローバル化の3つを文化政策の転換の主な原因としている。

2. 政府が支援する理論的背景と方法論

(1) 理論的背景

一般的に、市場の失敗が存在する経済活動は、効率的な資源配分が達成できないため、政府による市場介入が必要になると論じられている。

この考え方を、芸術文化の財・サービスにあてはめてみる。第1章でも触れたように、Baumol and Bowen (1966)⁵⁴によれば、外部性として、①国家に付与する威信、②文化活動の広がりや周辺ビジネスに与えるメリット、③将来世代への芸術の継承、④教育的貢献の存在がある。Frey and Pommerehne(1989)⁵⁵は、①オプション価値 (option value)、②存在価値 (existence value)、③遺産価値 (bequest value)、④威信価値 (prestige value)、⑤教育価値 (education value) を挙げている⁵⁶。また、芸術文化の財⁵⁷の特性として、例えば、チケットを購入し芸術文化を直接鑑賞した人だけが便益を受けるという意味においては、私的財の性質を持つ。しかし、前述した外部性を考慮すれば、消費をする

⁵⁴ Baumol and Bowen(1966 訳、pp.496-499)。「国家に付与する威信」とは、普段オペラや舞踊などの舞台へ足を運ばない人でも自国の声楽家や振付師の独創性に与えられる国際的評価は誇りにしていることである。「周辺ビジネスへのメリット」としては、文化活動拠点の周辺に商店、ホテル、レストランなどができることで、さらなる集客効果があがり、地域経済への波及効果も期待できる。「将来世代への継承」は、円熟した文化活動の成長、芸術水準の向上、観客の理解力と発達の達成は一夜にして達成できるものではなく、現在の舞台芸術活動が次世代への貢献となることを意味する。最後の「教育的貢献」とは、舞台芸術活動が、共同体に間接的で非価格的な便益をもたらすことである。

⁵⁵ 彼らによれば、「オプション価値」により、ある個人は、今すぐにはその芸術を利用することはないけれども、文化の供給があれば、いつか、便益をうけるかもしれない。次に、似たようなことで、芸術には、今すぐも将来的にも利用はないだろうが、存在することが好ましいという「存在価値」がある。例えば、過去に消滅してしまった歴史的建造物を、純粋に商業的な目的がなくても、復元することがこれにあたる。また、今現在の個人の利用価値ではなく、次世代のために芸術を保護することは、芸術の持つ「遺産価値」による。保護し維持する芸術作品に対する選好は、現在の市場ではないが、価値ある芸術作品の伝統は、次世代へ継承される。しかしながら、芸術を鑑賞することに興味がない人々であっても、例えば、パリオペラ座やミラノスカラ座のような芸術機関を、国の誇りに感じ、文化の存在を感じる。これが、芸術の持つ「威信価値」である。最後の「教育価値」は、芸術が、社会の中で、創造力の育成、文化鑑賞能力の向上、美的水準を発展させ、社会のすべての人々に対し便益をもたらす側面を持つことである。

⁵⁶ 第1章で述べたように、Frey (2003)、片山(1995a) も外部性の整理をおこなっている。

⁵⁷ ここでの芸術文化の財は、舞台芸術を指す。

人のみならず、周辺の人々が受ける便益は非排除性と非競合性という特性を持つ。つまり、芸術文化財は私的財と公共財の性質を合わせ持つ「準公共財」であるといえる。

（２）方法論

政府が介入する根拠に基づき支援を実施する場合の方法としては、①生産者アプローチ、②消費者アプローチ、③中間支援者アプローチ、が考えられる。

①生産者アプローチは、芸術文化財・サービスの生産者に対して、政府が行う支援である。ハード面としての文化施設や建物に対する支援、ソフト面としての文化施設の運営や芸術文化団体への補助金（芸術文化財・サービスの生産者に帰着する補助金および租税措置を含む）、文化事業の実施等がこれにあたる。しかし、政府からの補助金を獲得するために、生産者によるレント・シーキング活動が横行するかもしれないという問題がある。

②消費者アプローチは、芸術文化を消費する側である鑑賞者に対して、政府が行う支援である。例えば、芸術文化団体等に補助金を出すことで、チケット価格を抑え鑑賞の機会を広くしようとするものである。この場合の問題は、高額所得者層の私的財としての芸術文化財の購入行動を補助する可能性が高く、その排除が難しい点である。

③中間支援者アプローチは、生産者でも消費者でもない、中間支援組織に対して、政府が行う支援である。芸術文化の活動者と市場の仲介と支援をする非営利組織がこれにあたる。政府と芸術文化団体との間に中間組織を置くことで、過度な関係性を回避し、アームズ・レングスの原則を達成できる。

この３つのアプローチから予算をみると、政府の支援方法を把握するのは、明確に区分されていないために困難であるが、次項からは芸術文化の創造活動への支援がどのように変化してきたのかを分析する。まず、国家の施策の変遷、次に地方における文化政策の捉えられ方を考察し、最後に国と地方の予算配分から芸術文化への支援の変化を考察する。

3. 日本における初期支援施策の変遷

(1) 芸術文化振興基金の設立（1990－1995 年）

1990 年、芸術文化振興基金が創設されたことにより、現代日本の文化政策の枠組みが出来上がることになる。1980 年以降、行財政改革により芸術文化団体への補助金が減少する中、民間の芸術文化活動を支援するための機関が誕生したことは、画期的なことだった。図 3-2 から明らかなように、芸術創造活動への予算は、この機関の設立により急増することになった。1989 年までは、芸術創造活動の支援は、文化庁の実施する 4 つの事業、すなわち、①民間芸術等振興費補助金、②日米舞台芸術交流事業、③優秀舞台芸術公演奨励、④舞台芸術高度化・発信事業により構成されていたが、1990 年以降は、芸術文化振興基金からの助成が開始したことにより、予算額は倍近くまで増えた。この芸術文化振興基金設立への動きの特徴は、政・官・民それぞれの立場からおこったことである。まず、文化庁長官の私的諮問機関による 2 つの報告、①1977 年 3 月「文化行政長期総合計画懇談会」のまとめ、②1986 年 7 月「民間芸術活動の振興に関する検討会議」の報告においてすでに提言がされていた。また、補助金の減少に危機感を覚えていた芸術文化団体からの強い要望があがっている状況を受け、1985 年に超党派の国会議員で組織される音楽議員連盟が、「芸術振興基金」の創設を提起した（日本芸能実演家団体協議会 2001、p.4）。こうしたことを背景に、1988 年、財界関係者、芸術文化関係有志が「芸術文化振興基金推進委員会」を結成したことで基金の早期創設が推し進められることになった。この動きこそが、次項以降で述べる文化芸術振興基本法制定への流れをつくったといえよう。

芸術文化振興基金は、1990 年、政府出資金 500 億円、民間からの寄付金 112 億円の計 653 億円を原資として、芸術文化活動を支援することを目的に創設された。また、基金を運営するために、国立劇場法が改正され、特殊法人国立劇場は日本芸術文化振興会（現在は独立行政法人日本芸術文化振興会）に名称変更され、芸術文化振興基金の運営と国立劇場等の運営を行うようになった（図 3-1）。助成審査の方法は、基金を運営する運営委員会に任されていたが、助成の対象が多岐にわたるため、運営委員会の下に部会、そしてその下に専門的立場から調査・選定を行う専門委員会が置かれていた。つまり、まず、専門委員会の助成金交付要望書の審査と選定が行われ、その結果報告を受けた部会が助

成活動の採否と助成額を審議し、運営委員会において助成活動と助成金額を決定し振興会長に答申された⁵⁸。

また、芸術文化振興基金の設立の前年にあたる 1989 年、今後の日本における文化政策を展開するための研究協議の場として「文化政策推進会議」が設置された。これにより、日本における芸術文化への施策が「文化行政」ではなく「文化政策」として展開していくことになった。この会議の発足の経緯は次のような背景からである。それまで、文化庁の施策は、文化財保護が中心であったが、1980 年後半から、芸術創造活動へ施策の矛先が向くようになる。1988 年 5 月には、世界に貢献する日本を実現するために、国際社会に対する文化面での貢献は不可欠で、日本における国際文化交流に関する施策の在り方及びその強化方策についての検討の必要性が共通の認識としてできあがり、総理大臣の私的諮問機関として国際文化交流懇談会が設置されることになった。1989 年 5 月には、「国際文化交流に関する懇談会最終報告」が提出され、文化外交の推進として、芸術文化振興のために財政基盤を充実すること、文化の拠点づくり等が提言された。また、国連総会により、1988 年から 1997 年まで「世界文化発展の 10 年」とするかが決定され、開発における文化的側面の認識、文化的な独自性を肯定しその価値を高揚すること、文化活動への参加の機会を拡大すること、国際的文化交流を促進すること、が目標として掲げられ、国内委員会を設置しての対応が求められた⁵⁹。国内においても、高度経済成長を経験した日本においては、精神的な豊かさが求められる機運が高まっていた。一方で、1985 年、日本芸能実演家団体協議会⁶⁰が、「文化政策研究会」を発足し、日本だけではなく諸外国の文化政策の研究を開始した。このような内外からの必要にせまれ、1989 年、文化庁に文化政策推進会議が設置されることとなる。

1970 年代の後半から 10 余年にわたり政・官・民の間でおこったこと、すなわち、文化庁は国内外の状況から文化に関係する施策を強化する必要性が出てきたこと、政治家が「芸術振興基金」創設に向けて海外調査や理論調査を積み重ねていったこと、そして芸術文化団体も自主的に支援に対する法制度化を強く

⁵⁸ 文化庁（1999）、pp.38-40。

⁵⁹ 文化庁（1999）、p.28。

⁶⁰ 芸術文化の発展に寄与するため、俳優、歌手、演奏家、舞踊家、演芸家、演出家、舞台監督などの実演家の団体で構成される民間の公益法人。1965 年の設立当時は、芸能実演家の 21 団体が集まって創設されたが、現在は、公益法人となり、72 団体が所属している。

望むようになったことにより、芸術文化の創造的活動の基盤が整備され、「文化行政」から「文化政策」への転換が進んだのである。

ところが、小林（2004）で指摘されているように、総務庁行政監察局が 1994 年 10 月から 12 月にかけて行った調査報告『文化行政の現状と課題』が発表され、芸術文化の振興基盤の整備について「政策の理念やその実施に関し、施策の方向及び各種振興手段の明確な位置付けやそれを踏まえた上での推進を図る体制は、いまだ必ずしも十分に整備されているとはいいがたい」（総務庁行政監察局 1996、p.2）との指摘を受けた。具体的には、①文化庁予算の文化財保護に比重を置いた体制の見直し、②国・地方公共団体・民間の役割分担の曖昧性、③諸外国との比較において低い財源配分⁶¹、④文化政策の調査審議機能の強化などであった。様々な分野から、支援政策に対し、理念・目標及び基本方針、効率文化施設の設置のあり方、国及び地方公共団体の助成のあり方について指摘がなされた。また、行政が文化の振興に関与する必要があるのか⁶²、等の問題を指摘する声があがってきた⁶³。また、すでに、文化政策推進会議からは、1995 年に報告書「新しい文化立国をめざして—文化振興のための当面の重点施策について—」が提出され、文化振興の基盤の抜本的な見直しが求められており、こうした流れが、文化庁の芸術文化の支援施策の再編につながり、芸術創造活動の新規支援施策「アーツプラン 21」の創設につながった。

（2）アーツプラン 21 への期待（1996 年—2000 年）

第 1 期に受けた課題に対し、芸術文化の振興の根本ともいえる芸術創造活動の推進について強化が始まった。それが、1996 年に文化庁が、従来の支援施策である①民間芸術等振興費補助金、②舞台芸術高度化・発信事業、③優秀舞台

⁶¹ 国家予算に占める文化庁予算の割合は、1994 年度の 0.082%から 2012 年度には 0.11%になったとはいえ、フランス、イギリス、ドイツ、韓国等と比較すると依然として低い。ただし、アメリカにおいては、基本的に、租税優遇措置を重要な前提条件として民間資金によって支えられており、政府は芸術家・芸術団体と民間支援者を結びつけるための役割であるため国家予算に占める割合は低い数字となる（片山 2006、p.215）。

⁶² 政府が介入する理由としては外部性の存在があることはすでに述べたが再掲する。Baumol and Bowen (1966)は、①国家に付与する威信、②文化活動の広がりや周辺ビジネスに与えるメリット、③将来世代への芸術の継承、④教育的貢献を、また、Frey and Pommerehne(1989)は、①オプション価値、②存在価値、③遺産価値、④威信価値、⑤教育価値を外部性として挙げた。

⁶³ 小林（2004、pp.13-15）参照。

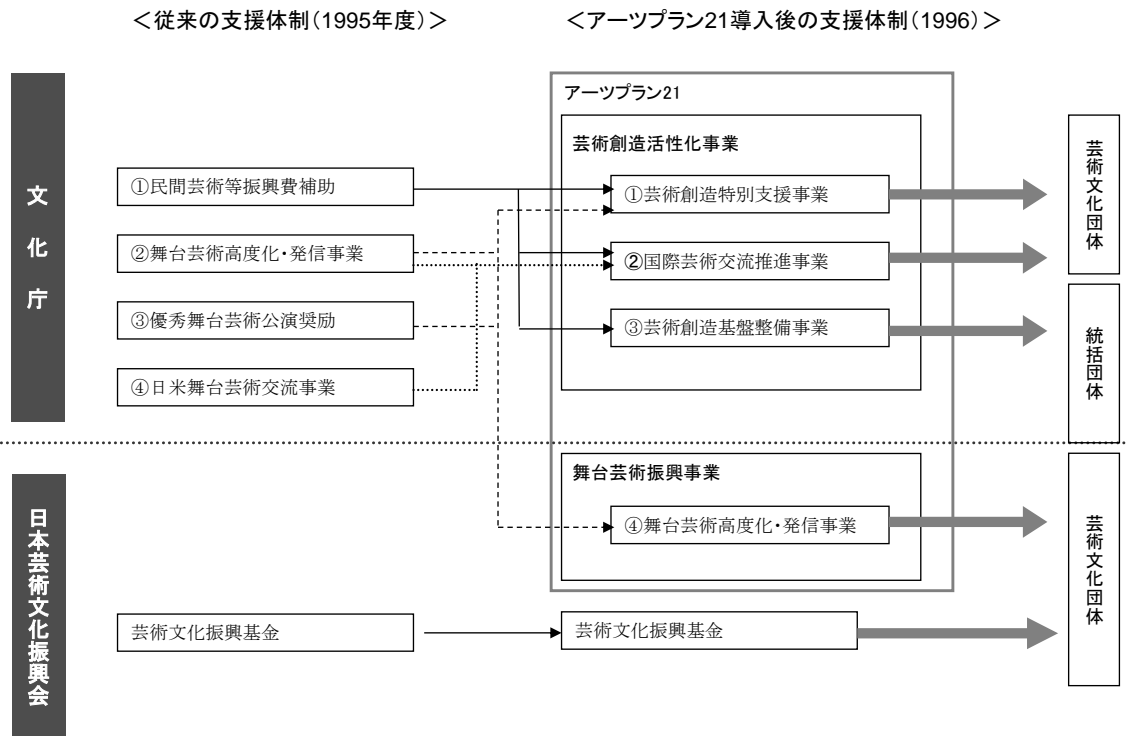
芸術公演奨励、④日米舞台芸術高度化・発信事業を再編し、新規施策として打ち出した「アーツプラン 21」である。図 3-1 に示したように、アーツプラン 21 は、芸術創造活性化事業として①芸術創造特別支援事業、②国際芸術交流推進事業、③芸術創造基盤整備事業、芸術振興基金への補助金としての④舞台芸術振興事業の 4 つの事業から構成され、予算額は、前年の事業費、22 億 1 千 6 百万に対し 1996 年度の事業費は、32 億 6 百万、1997 年度は 38 億 5 百万、1998 年度は 42 億 8 百万と大幅に増額された。④舞台芸術振興事業の背景には、芸術文化振興基金創設以降、創立以降の金利の低下により、芸術文化活動への助成額が減少したため、それを補う意味があった。その時、芸術文化振興基金には、政府より 10 億円の追加出資がされている。この 4 つの事業の中で最も注目をあびたのは、3 年間継続して支援を行うという①芸術創造特別支援事業で、年々事業費を増額させ、初年度は 15 団体、1997 年度は 20 団体、1998 年度は 25 団体、1999 年度には 28 団体にまで増えていった。その後、アーツプラン 21 は、2002 年度より、新世紀アーツプランに引き継がれることになる。

一方で、文化政策推進会議からは、1995 年に提出された報告書「新しい文化立国をめざして」にそって、支援施策を見直し、1997 年 7 月に「文化振興マスタープラン 文化立国に向けての緊急提言」が発表され、国が「文化振興マスタープラン」を策定することを提言した。それを受けて文化庁が、1998 年 3 月 31 日に「文化振興マスタープラン」を策定するに至った。このプランは 2000 年の省庁再編までの 2 年間という短期プランであるが、文化庁は、文化の自立性を最大限に配慮した行政組織、評価システム、手続きなどの必要性から、文化庁の役割を文化政策の指導的役割から文化の領域における様々な活動の仲介役としての位置づけを示唆している⁶⁴。

しかし、第 1 期で指摘されていた、文化行政全般にわたる政策や理念の欠如への対応は、2000 年の省庁再編後まで待つことになる。

⁶⁴ 小林（2004）、p.16。

図 3-1 芸術創造活動支援の再編成



出所：芸能文化情報センター（1997）p.123、文化庁（1999）p.72 より作成。

（３）文化芸術振興基本法制定による新たな局面（2001 年以降）

2001 年 12 月、議員立法により制定された文化芸術振興基本法は、国が文化政策を行うことを初めて示す根拠法となった。これにより、芸術文化を文化政策として支援する基本理念、①芸術家の自主性の尊重、②芸術家等の創造性の尊重、③国民の鑑賞・参加・創造の環境の整備、④我が国及び世界の文化芸術の発展、⑤多様な文化芸術の保護及び発展、⑥地域の特色ある文化芸術の発展、⑦国際的な交流及び貢献の推進、⑧広く国民の意見の反映、が示されることになった。

そのため、2002 年の文化庁の予算額は前年比 8.3% 増の 909 億から 985 億へ増額され、芸術文化振興の予算はさらに増すことになる。この予算の増額に伴い、2002 年に始まった、新世紀アーツプランでは助成対象団体が、音楽、演劇、舞踏から大衆芸能、伝統芸能の分野にまで広げられた。そして、2005 年に行われた見直しにより、支援の方法が、芸術団体の年間への活動に対する総合的な

支援から個々の事業の支援へと方向性が変わってしまい、その後の助成が、芸術化活動の経営基盤を強化する役割が薄れてしまうことになる⁶⁵。

しかし、ここに来て、芸術文化の支援に対する予算の増額とは裏腹に、芸術創造活動に対する助成対象選定基準の曖昧さ、公演制作の違う分野への支援方法が一律であることの制度の硬直性、支援の方法が委託契約方式であることによる申請・審査・契約などの事務量の増加といった問題がわきあがる⁶⁶。芸術文化振興基金の設立、様々な施策の展開、文化芸術基本法の制定により、日本における芸術文化の重要性の認識は高まってきた。今後は、芸術創造活動の多様性を政府が認識した上で支援活動を推進していくような支援方法への見直しが求められた。

4. 地域活性化のための芸術文化政策

(1) 地域活性化のための芸術文化政策の背景

地方政府における文化振興は、芸術文化そのものに対する支援というよりは、地域活性化の1つとして考えられている場合が多い。それゆえ、我が国において、地域の活性化と文化政策の関係を考えるとき、3つの点から検討しなくてはならない。

第1に、中央集権国家から地方分権時代への流れである。地方分権改革は、「地方政府」の確立を目指し、国と地方の役割に変化を求めるものである。改革が推進されるにつれ、国と地方の関係は対等で協働的になり、政策形成は地域住民の選好によるボトム・アップ型になる。意思決定が地方に委ねられれば、中央集権のもとでは実行できなかった先駆的で実験的な政策を地方自らの意思決定で実行できる。

第2に、創造都市論の台頭である。創造都市とは、芸術文化をはじめとした創造性が都市の産業（創造的産業）や市民の活動を活性化し、経済・社会の持続的発展をもたらすような都市である。従来、文化の位置づけは、ものづくりや金融などで経済成長した結果として享受する奢侈的消費財だった。しかし、創造都市論では、文化は、都市の持続的成長を促す投資財として機能する。文化投資は、文化的ストックを増やし人々の創造性を高め、それによって創造的

⁶⁵ 日本芸能実演家団体協議会（2001）、p.160。

⁶⁶ 日本芸能実演家団体協議会（2001）、pp.160-163。

産業が発展し都市が成長する。その増加分が、次の文化への再投資にまわされ、循環的なプロセスが生み出される。創造都市の成功のためには、文化政策を中心としてその都市の歴史的文脈や、その都市が持っている固有の文化伝統の現代的解釈を行い、再編集することが重要になってくる⁶⁷。地域においては、創造的な産業の発展が雇用を生み出しその地域の税収を拡大することにつながる。

第3に、政府が発表した経済成長戦略に関する報告書である。2007年5月、政府は、アジア各国と積極的な交流を図りながら日本の役割や地位をたかめようとする報告書「アジア・ゲートウェイ構想」を発表した。その中で、政府は、取り組むべき「最重要項目10」を掲げており、その中の1つに、『日本文化産業戦略』に基づく政策の推進がある。日本は「文化資源大国」であるという認識のもと、「歴史的文化資産や町並み、景観、伝統文化・伝統芸能、米をはじめとする多様な食文化などの地域の「文化資源」の価値を再評価し、有効に活用することは、地域の活性化にも結びつく。今後、市域経済や地域社会において、地域に根ざした伝統文化・芸能をはじめとする「文化資源」の持つ価値は益々その重要性を増す。」としている。また、2003年3月内閣に設置された知的財産戦略本部の発行する「知的財産推進計画2010」では戦略の1つに「コンテンツ強化を核とした成長戦略の推進」をあげている。地域が現段階で所有している資源を文化資源に転嫁させれば新しい産業になる。また、流通手段や生産場所といった物理的制約のないコンテンツは、地方にとっては魅力的な産業になりうるかもしれない。

こうした3つの背景を踏まえながら、地域活性化と芸術文化政策の関係を検討していく。

（2）地方分権化における文化予算配分

地方にとって、地方分権化の魅力の一つは、予算執行における裁量権の大幅な増大であろう。その際、問題となるのは、意思決定のメカニズムである。片山（2009）は、文化的な問題に関する資源配分は、価値観にかかわる問題であるため、人々の合意を形成することが容易でないと指摘し、合意形成の方法として、①政府の判断に信頼を寄せる方法、②政府と距離がある専門家にその判断を委ねたうえで、費用負担は公的に行う方法、③中央政府への資金の集中を

⁶⁷ 佐々木（2010）、p.6 参照。

避け、政府の支援を多段階に分権化したうえで支援の大部分を民間資金に委ねる方法である。政府を地方自治体と置き換えれば、①と②は、地方の文化予算配分にも適用可能だが、③については、現状において、民間支援が発達していない日本、しかも地方にとっては適用が困難であるかもしれない。

（３）創造都市論からみた地域の芸術文化政策

創造都市政策を成功させるには、文化政策を都市政策の１つに据えることは先に述べた。このことを実証的に示した論文が山田・新井・安田（1998）である。彼らは、日本において、芸術文化が集中している東京都地域では、建設工事や土木工事への投資より芸術文化への投資の方が経済効果が高いとの結果を導いた。彼らがおこなった文化支出の経済効果の分析によれば、芸術文化が地域に及ぼす経済的影響は、建設工事や土木工事などと比較して２つの特徴があるとされる。第１の特徴は、経済波及効果が第３次産業に集中しやすいということである。これは、芸術文化の需要は、建設工事や土木工事などが製品なのに対しサービスであることから生じる。第２の特徴は、地域内産業への波及効果が高いことである。これは、第一次産業や第２次産業の製品は輸送が容易だが、第３次産業は地域外より地域内においてサービスを提供する傾向が多いことによる。

Throsby (2001) の文化産業の同心円モデルは、文化政策と都市政策の関係をみるのに有用である⁶⁸。Throsby は、まず、文化的な財・サービスの集合を文化産業と定義する。文化的な財・サービスとは、①創造性を含み、②知的所有権を持ち、③その象徴的な意味の生産とコミュニケーションというものである。文化的な財・サービスの独創的なアイディアを中心に、生産物が生み出され、他の投入物と結合し新たな生産物が生まれ、放射線状の拡がりを見せる。文化産業の中核に位置するのは、音楽、ダンス、劇場といった伝統的芸術やコンピュータ、マルチメディアなどを使った新しい芸術であり、その外側には中核の芸術に関連する、書籍・雑誌出版、テレビ・ラジオ放送、新聞、映画等の産業が位置するというような同心円構造によって示される。さらには、こうした文化産業は、広告産業、観光産業、建築産業と密接な関係をもつ。この同心円モデルを地域の文化政策にあてはめれば、地方自治体の支援政策が産業を育成・

⁶⁸ Throsby (2001 訳、pp.178-181) 参照。

振興できるかどうかは、中核に位置する、営利性・市場性の低い芸術への支援にかかってくるということになる。このように、文化政策は社会教育の一分野にとどまらず、第3次産業を経由しながら地域の発展につながっていく。

（４）経済成長戦略の一部としての文化政策

文化は、それ自体、人々の生活と心を豊かにするものである。一方で、科学技術が産業として地位を確立しているのに対し、文化は産業化に対する潜在力が発揮されていないという見方もある。それゆえ、経済の成熟期を迎えた日本が、国際経済社会の中で競争力を持ちながら発展していくためには、文化を資源としてみなし、国際的に競争力のある産業にしていこうという動きがある。

先にふれた、「アジア・ゲートウェイ構想」や「知的財産推進計画」では、こうした潮流が盛り込まれているわけだが、地域の活性化に果たす文化の役割を重視していることは注目に値する。

5. 予算配分と支援

(1) 中央政府の予算配分と支援

政府は芸術文化への最大のパトロンである⁶⁹。その政府の中にあって、最大のパトロンであり、文化政策を担っている文化庁は、1968年6月15日、文部省（現・文部科学省）の外局として発足し、ここに、芸術文化の政策と文化財保護政策が一元的に推進される体制が整うこととなった⁷⁰。しかし、文化庁発足当初の中心は文化財の保護であり、芸術文化の振興に力がそそがれてきたのは、1980年代の中頃である。イギリスにおいては、イギリス芸術評議会が1946年に創設され、アメリカでは全米芸術基金（NEA）が1965年に創設され公的資金の枠組みが成立したとと比較すれば、1990年に日本で芸術文化振興基金が発足したことは決して早くはない。芸術文化振興基金は、1990年度の補正予算541億円と民間企業からの寄付金112億円の計653億円を原資として発足した。

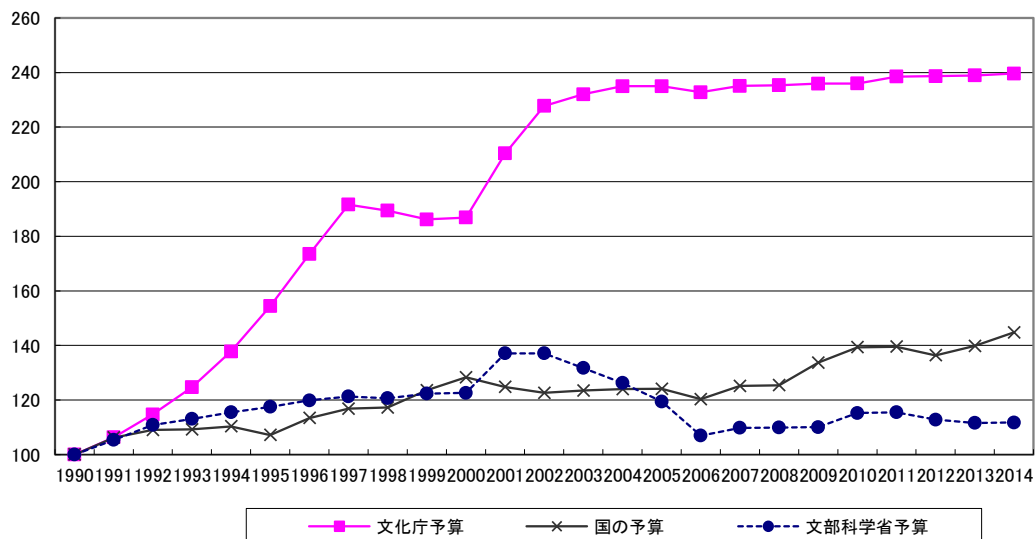
図3-2は、1990年度から2014年度までの文化庁の予算、国の一般会計予算、文部科学省の一般会計予算の伸び推移を、1990年度を100としてみたものである。国と文部科学省の予算と比較して、文化庁予算は急激な伸びを示しており、1997年には約2倍近くに達した。その後、1998年から2000年に減額の傾向だったが、2002年から2005年の間は、文部科学省の予算は減少に転じたにもかかわらず、わずかながら上昇した。2001年は、中央省庁の再編により旧文部省と旧科学技術庁を統合し「文部科学省」が設置された⁷¹。2000年までは旧文部省のみの予算額を示しているが、2001年以降は、旧文部省と旧科学技術

⁶⁹ ただし、アメリカにおいてはその限りではない。アメリカの芸術文化は基本的に、租税優遇措置を重要な前提条件として民間資金によって支えられており、政府は芸術家・芸術団体と民間支援者を結びつけるための触媒であった（片山2006、p.215）。Throsby & Withers（1979）は、オーストラリア、カナダ、イギリス、アメリカ、ニュージーランドのパトロネージもとを比較しており、それによれば1975年のアメリカの内訳は、中央政府12%、州政府15%、地方政府14%、企業39%、個人20%である。5カ国の中で、中央政府の支援が一番多いのはイギリスで70%であり、地方政府17%、企業5%、個人が8%となっている。

⁷⁰ 根木（2001）、p14。

⁷¹ これにともない、白書の名前も変わるようになった。すなわち、2000年までは教育白書としての『我が国の文教施策』、2001年からは『文部科学白書』になった。

図 3-2 文化庁、国、文部科学省の予算額の変化率（1990-2014）



出所：文化庁監修（1999）『新しい文化立国の創造をめざして—文化庁 30 年史—』、文部省（各年版）『我が国の文教施策』、文部科学省『文部科学白書』（各年版）より作成。

庁の予算が合算されている。2001 年の予算額を対前年比率でみると、11.8%の増加だが、旧文部省だけの変化をみると、その増加率は 1.0%にとどまる。2001 年の「文化芸術振興基本法」の制定および「文化審議会」の発足を機に文化庁の予算は増額した。2003 年には文化の振興に関する基本的な政策形成を審議するために、「文化審議会」の下部組織として「文化政策部会」が設置された。

文部科学省の予算が減額する中、文化庁の予算が増加してきたことを示すのが、表 3-1「文化庁予算が文部科学省・国の予算に占める割合」である。表から明らかなように、文化庁の予算が文部科学省の予算に占める割合は年々高まっていることが確認できる。経済財政諮問会議⁷²により提出され、2002 年 6 月 21 日に閣議決定された「経済財政運営と構造改革に関する基本方針 2002」の中には、文化の産業化を目指した支援への方向転換や大都市の再生の手段として「芸術文化芸術の振興」、そして「人間力の向上・発揮」という分野に「文化芸術」が位置づけされており、文化庁予算の増額の背景ともいえる。一方で国の予算に占める割合は 1990 年の 0.07%から 2014 年には 0.11%と漸次増加傾向にあるものの諸外国と比べれば大きいとはいえない⁷³。

⁷² 2000 年 1 月 6 日、経済財政政策の審議機関として内閣府に設置された。

⁷³ 「平成 24 年度文化庁委託事業 諸外国の文化政策に関する調査研究報告書」によれば、2012 年度の文化予算が国家予算に占める比率は、日本（文化庁）が

表 3-1 文化庁予算が文部科学省・国の予算に占める割合

年度	文化庁予算 (百万円)	前年比変化率	文部科学省予算の 一般会計予算に占め る割合(%)	国の一般会計予算に 占める割合(%)
1990	43,237	5.6	0.90	0.07
1991	45,979	6.3	0.91	0.07
1992	49,598	7.9	0.93	0.07
1993	53,897	8.7	0.99	0.07
1994	59,584	10.6	1.07	0.08
1995	66,765	12.1	1.18	0.09
1996	75,003	12.3	1.30	0.10
1997	82,839	10.4	1.42	0.11
1998	81,888	-1.1	1.41	0.11
1999	80,504	-1.7	1.37	0.10
2000	80,791	0.4	1.37	0.10
2001	90,949	12.6	1.38	0.11
2002	98,476	8.3	1.50	0.12
2003	100,333	1.9	1.59	0.12
2004	101,593	1.3	1.68	0.12
2005	101,605	0.01	1.77	0.12
2006	100,648	-0.9	1.96	0.13
2007	101,655	1.00	1.93	0.12
2008	101,755	0.1	1.93	0.12
2009	102,012	0.3	1.93	0.12
2010	102,024	0.1	1.85	0.11
2011	103,127	0.1	1.84	0.11
2012	103,200	0.1	1.89	0.11
2013	103,300	0.1	1.91	0.11
2014	103,600	0.1	1.91	0.11

出所：文化庁監修（1999）『新しい文化立国の創造をめざして—文化庁 30 年史—』、文部省（各年版）『我が国の文教施策』、文部科学省『文部科学白書』（各年版）より作成。

0.11%、フランス（文化・コミュニケーション省予算）1.09%、ドイツ（文化・メディア庁予算）0.39%、アメリカ（スミソニアン機構、博物館・図書館サービス機構、NEA、ナショナル・ギャラリー、ジョン・F・ケネディ・センターの予算の合計）0.04%、韓国 0.94%（文化体育観光部の一般予算における「文化芸術分野」、「文化および観光一般部門」の予算と文化財庁の予算の合計）となっている。アメリカでは、民間からの寄付等を奨励するための税制優遇措置などが中心である。

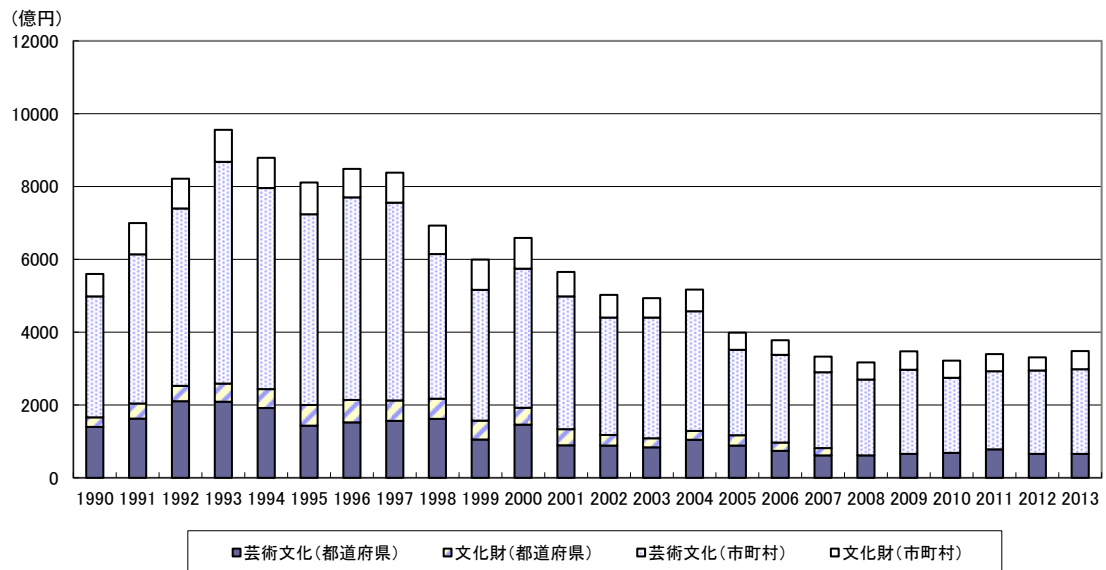
（２）地方政府の予算配分と支援

地方における文化予算の多くは文化施設の建設費と管理費に使われ、事業の経費は少ない。背景には、長期固定資本形成を優先するというバイアスがある。そして、このハード重視の傾向が、芸術家の多くを東京圏に引き寄せ、この人的な集積が文化財・サービス創出の基盤を強固にした。その結果、都市での文化財・サービスの創出とその鑑賞において、地方との格差の拡大につながった⁷⁴。

地方における 1990 年から 2007 年までの文化予算の推移を示したものが図 3-3 で、地方自治体を都道府県と市町村、文化予算を芸術文化経費と文化財経費に分けて示している。芸術文化経費の内訳は、芸術文化事業費、文化施設経費、文化施設建設費である。文化財の保護は、国の施策だった経緯もあり、芸術文化経費と比べるとその額は少ない。地方の文化予算は、文化庁予算とは逆に 1993 年の 9,553 億円をピークに減少しはじめ、2007 年には 3,328 億円と約 3 分の 1 の額になっている。1993 年の都道府県の芸術文化費が 2,085 億円であるのに対し、市町村は 6,090 億円、文化財費については、都道府県の 502 億円に対し市町村は 876 億円で、地方自治体の中でも市町村の割合が高い。後藤（2005）によれば、公立文化施設の建設ピークは 1990-1994 年が最も多く、次が 1995-99 年であり、全国の文化会館などの文化施設の建設が収束に向かっていく傾向と一致する。このように、地方において、芸術文化経費といった場合、内訳を見ると、その多くは施設の建設費と施設の経費で、芸術文化事業費は極端に少ない。それが端的に表れているのが、芸術文化経費の内訳比率の推移を示した図 3-4 である。1993 年の文化施設建設費は 71.9%であったが 2001 年には 37.1%に減少し、一方で、施設を維持管理するための文化施設経費の割合が顕著に増加していることが示されている。金武（1996）は、1980 年以降、文化政策における地方自治体の役割が拡大する一方で、日本の公務員数（施設を運営する専門職員を含む）が抑制され続け、しかしながら施設の新設数は急増している。このことは、施設運営を中長期的に運営する人材の育成を怠りがしるにしてきたことが、多額の予算をつぎこんだ文化施設を「ハコモノ」批判の対象にしてしまった要因の一つと考えられる。日本で「アーツ・マネジメント」の重要性が認識されてきたのは近年だが、ハードに対してソフト面の整備が進んできた。

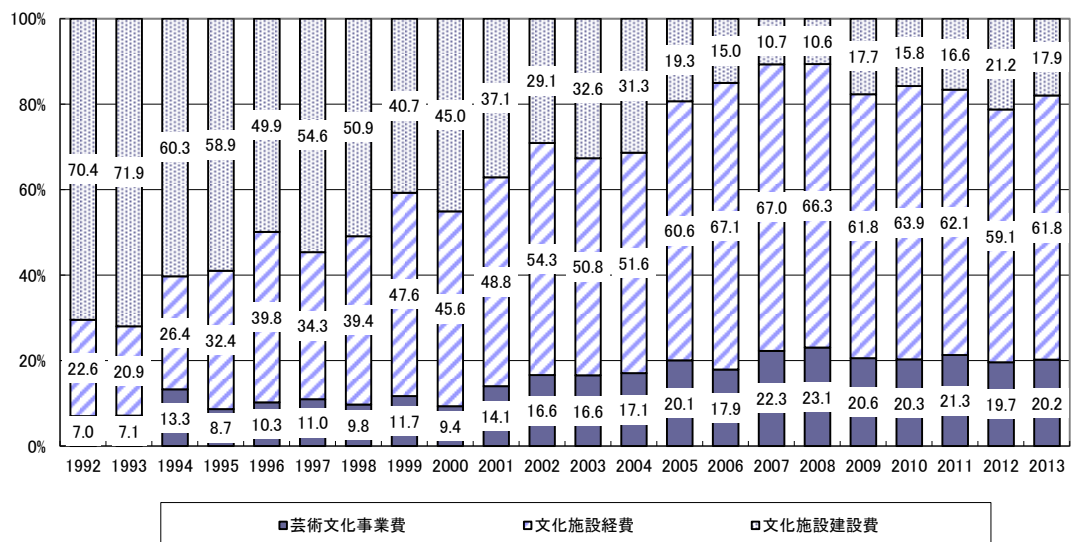
⁷⁴ 後藤（2005）、p.68。

図 3-3 地方における文化予算の推移（1990-2013）



出所：文化庁「地方における文化行政の状況について（平成 25 年度）」
 （http://www.bunka.go.jp/tokei_hakusho_shuppan/tokeichosa/chiho_bunkagyos ei/pdf/h25_gyosei.pdf）より作成。

図 3-4 地方における芸術文化経費の内訳（用途別）



出所：文化庁「地方における文化行政の状況について（平成 25 年度）」
 （http://www.bunka.go.jp/tokei_hakusho_shuppan/tokeichosa/chiho_bunkagyos ei/pdf/h25_gyosei.pdf）より作成。

（３）支援政策の見直しの高まり

前項においては、文化庁の予算の金額の推移を中心に観察した。次に、今一歩踏み込んで分野別の観察をする。文化庁の予算は分野別でみると、「芸術文化振興」と「文化財保護の充実」の２つに分けられる。図 3-5 では、1993 年から 2007 年の文化庁の予算の推移を、この分野別に、金額ベースで示したものである。芸術文化の振興にかかる予算は年々増額され、1993 年から 2007 年の間に、芸術文化の振興は約 3 倍、文化財保護の充実は、約 1.5 倍になった。ここでは、芸術文化の振興、中でも芸術文化の創造活動にあたる部分を分析の対象とする。

芸術文化振興の内訳は、2008 年度でみると、①文化芸術創造プラン、②「日本文化の魅力」発見・発信プラン、③舞台芸術の振興等、④国立美術館整備運営等、の 4 つに分かれている。文化庁は、主に「文化芸術創造プラン」を通して芸術文化の創造活動を支援している。この「文化芸術創造プラン」は、「アーツプラン 21」⁷⁵（1996 年度から 2001 年度）、「新世紀アーツプラン」⁷⁶（2002 年度から 2003 年度）を経て、2004 年度から実施されている。その中でも最も重点的に実施されているのが、「最高水準の舞台芸術公演・伝統芸能等への重点支援等」で、芸術創造活動重点支援事業と国際芸術交流支援事業から構成されている。このプランは、芸術文化活動の裾野拡大というよりは、トップレベルの層の育成に主眼を置いている。これらのプランは当初は大きな期待を持って迎えられた。しかし、プランの実行に際して、いくつかの問題があった。例えば、①助成対象選定基準の曖昧さ、②公演の分野が違うにもかかわらず支援方法が一律であることによる制度の硬直性、③支援の方法が委託契約方式であることによる申請・審査・契約などの事務量の増加⁷⁷、等である。このように、このプランは支援の見直しの必要にせまられたと考えられる。こういった背景により、2007 年に閣議決定された第 2 次基本方針では、重点的に取り組むべき事項の一つとして、「文化芸術活動の戦略的支援」⁷⁸があり、審査・評価の充実

⁷⁵ 従来の支援施策、①民間芸術等振興費補助、②舞台芸術高度化・発信事業、③優秀舞台芸術公演奨励、④日米舞台芸術交流事業、を再構築したもの。

⁷⁶ 「アーツプラン 21」、若手芸術家の育成を行う「芸術フェローシップ」、学校の文化部活動に芸術団体等を派遣し鑑賞やワークショップ等を実施する「学校の文化部活動活性化事業」等が廃止され創設された。

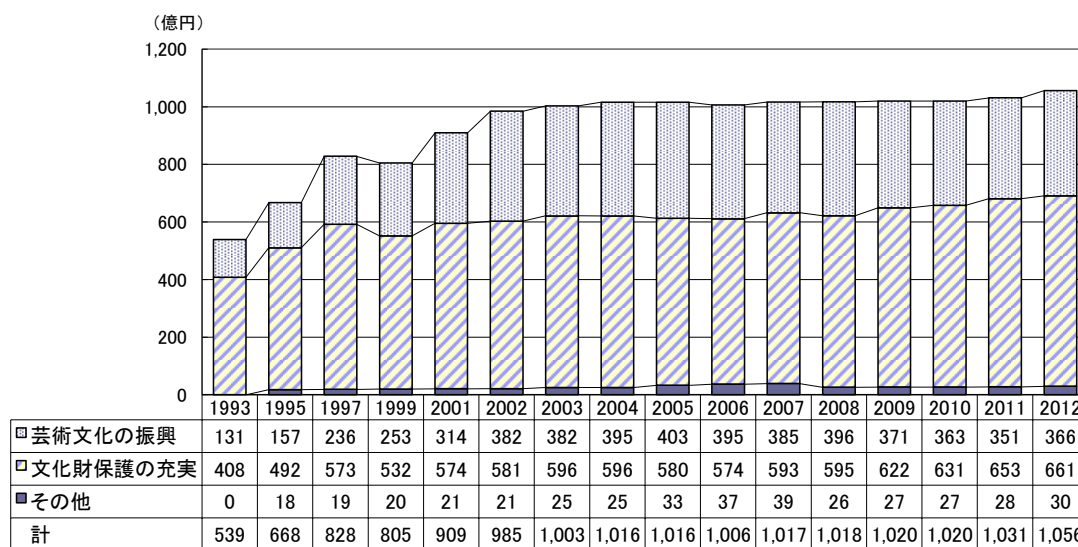
⁷⁷ 日本芸能実演家団体協議会（2007）、pp.160-163。

⁷⁸ 文化芸術活動の戦略的支援に関する記述は次のとおり。「文化芸術活動は、人々に活力を与えるとともに、諸方面に及ぶ国民の活動の活性化が促され、経済活動とあいまって社会全般に大きな影響を及ぼすものである。このような活

とともに再助成制度の有効性も検討すべきとしている。

政府の役割の問題点の1つには、時間的な問題もある。助成金申請の煩雑さや助成金の獲得活動は、創造性を阻害し時間を浪費するだけでなく、レント・シーキング活動をしやすい環境を生み出す可能性を高める。

図 3-5 文化庁分野別予算の推移



出所：文部省（各年版）『我が国の文教施策』、文部科学省（各年版）『文部科学白書』より作成。

動の中には構造的に収支のバランスが取りにくい分野も見られることから、国、地方公共団体、民間は文化芸術活動を行う者の自主的な活動を十分に尊重しつつ、それぞれの立場から様々な支援を行っていくことが重要である。国が行う文化芸術活動への支援については、中長期的な観点に立って、水準の高い活動への重点的支援とその普及や地域性等にも配慮した幅広く多様な支援とのバランスを図り、より効果的で戦略的な支援が行えるよう、支援方策について必要な見直しを行う。これらの支援については、文化庁、芸術文化振興基金、その他の助成機関等の適切な役割分担を図るとともに、審査・評価を充実させ、きめ細かくかつ効率的な業務を行うため、専門的機関を経由して助成する再助成制度の有効性も検討する必要がある。」

6. まとめ

本章では、第1に、試行錯誤しながら進展する、芸術文化における芸術創造活動を中心として、芸術文化に対する支援施策が様々な問題を含みながら展開してきたことを観察した。しかし、全体を通して見て、芸術文化に国が支援をするのは、芸術文化が正の外部性を持つ準公共財であることに依拠しているにもかかわらず、政策の形成過程には、芸術文化を享受するはずの市民が登場してこない点や政策評価が確立されていない点は改善していく点だろう。予算の増額により、制度の改善が行われているにもかかわらず、選定基準や助成の方法に対する問題は高まってきていることにもその一端がうかがえる。文化政策が対象とする範囲は、近年急速な広がりを見せており、地域と連携しながら、進展していくだろう。そうであるならば、芸術創造活動の多様性を政府が認識した上で、支援の体制を見直し、本来の政策理念に基づき、支援する芸術文化活動の範囲に注意しながら、制度の見直しをしていく必要があるだろう。

第2に、地方における芸術文化の支援は、芸術文化そのものに対する支援というよりは地域活性化の1つとして考えられている場合が多いことを確認した。その背景には、地方分権化の推進により予算執行の裁量権が増加したこと、創造都市論の台頭により、文化が都市の持続的成長と発展を促すものと捉えられてきたことがある。

第3に、日本における芸術文化の支援のうち、政府の予算配分に注目し、芸術文化への創造活動への支援のあり方を考察してきた。国と地方自治体に分け、その中でも、文化庁の役割でもある「芸術文化の振興」の予算額や割合の変化を観察することで、現在の問題点と突合せた。

文化庁の予算の推移をみると、国家予算や文部科学省の予算と比較して急激な拡大をしてきたことがわかった。これらの背景には、芸術文化振興基金の設立や文化芸術振興基本法など制度の整備が進んだこと、芸術文化がそれだけの振興のためでなく、文化産業の基盤形成や都市再生の一手段、また人材育成の契機として認識され、他の省庁との連携が進んだこと、などがある。一方で、地方公共団体の予算は、1993年をピークに減少の一途を辿り、2001年には3分の1になった。これは文化施設の建設ブームによるものだが、同時に施設を運営していく人材を育成してこなかったことが、施設の遊休状態につながり、その後「ハコモノ」批判をうみだすきっかけともなったと考えられる。施設を中長期的な視点から運営できる人材の育成をすることが、施設を維持・管理する

経費の削減につながり地方の自立性を高めることになる。最後に、文化庁の予算を分野別に観察した結果、助成金申請の煩雑さや助成を受けるための活動が、創造性を阻害し時間を浪費するだけでなく、レント・シーキング活動をしやすい環境を生み出す可能性も考えられる。

短期的には、ますます芸術文化の振興が他の政策領域と結びつきながら進展していく場面が多くなり、省庁の連携が重要になっていく。そうであるならば、文化政策の主な国家組織である文化庁は、本来の政策理念である芸術文化の創造活動に支援が届きにくくなることは避けなければならない。創造性は芸術文化の源泉であるが効率性に求められるものではない。政府の役割は、創造性のための土壌づくりを長期的に行うことにおいて重要なのである。

第4章 芸術文化団体の収支と補助金⁷⁹

1. はじめに

本章は芸術文化活動に従事する団体が直面する問題を、提供するサービスの価格の設定という側面から、解明しようとするものである。

ところで、芸術文化活動といっても極めて多岐にわたり、それぞれに性質が異なるために、すべてを同じ範疇に入るものとして取り扱うことはできない。そこで、ここでは、Heilbrun and Gray にならって芸術文化活動を舞台芸術（Performing Arts）と美術（Fine Arts）とに大別し、もっぱら舞台芸術に従事する団体の活動を取り上げることにする⁸⁰。美術に分類される芸術文化活動には絵画、彫刻等が入る。他方舞台芸術には演劇、交響楽団、オペラ、バレエ等が入り、日本では、この他に歌舞伎、能・狂言、文楽、講談、落語、浪曲などの日本古来の古典芸能が加わってくるであろう。さらに舞台芸術を拡大すれば、演歌のコンサート、ジャズ・コンサート、それに映画、テレビ、レコードやCD/DVD、さらには印刷物も含まれるかもしれない。しかしここでは範囲を限定して、舞台芸術の範疇に入るものとしては、演劇、交響楽団、オペラ、バレエ等のいわゆる舞台芸術に留めたい。たしかに演歌やジャズやロックのコンサートは舞台芸術ではあるが、ここでは対象から外すことにした。

以上で限定した舞台芸術を供給する団体は、日本では営利・非営利を問わず、いわゆる民間組織である。そしてどの団体も収入の不足からの損失に苦慮している。舞台芸術の供給にあたって収入で費用をカバーすることができないとすると、舞台芸術を市場メカニズムを通じて供給することは極めて困難である。そこで、舞台芸術の必要性が社会で広く認識されているとすれば、政府部門にその供給をゆだねることになろう。しかし、政府部門がその供給を担当することになると、舞台芸術の内容が歪められていく危険性があり、またその質の低下が懸念されるところである。やはりその供給にあたっては、市場メカニズムを通じて供給活動を行う民間団体によるものが主要部分を占めなければならないであろう。そうすることによって、市場での競争によってバラエティが豊富になり、したがってまた買手の選択の余地が広がり、質の向上も期待される。

⁷⁹ 本章は、三浦（2014）に加筆・修正を加えたものである。

⁸⁰ J. Heilbrun and C.M. Gray (2001), p.4.

市場を通じてそのサービスを提供するためには、収入をもって費用をカバーしていかなければならないが、収入の大きさは供給する財やサービスの価格、舞台芸術の場合はすなわちチケットの価格に依存する。したがって、筆者はチケット価格がどのような水準に決められていくかについて分析を行っていくことによって、市場を通じてサービスを提供するという活動に従事している舞台芸術団体の存続にかかわる問題点を解明していくことができると考えている。

本稿では、舞台芸術を供給するそれぞれの団体が1つの産業ともいえるべきものを構成しているとみなし、ミクロ経済理論を応用して、その市場構造と市場における各団体の行動目標を分析したうえで、価格がどのような水準に設定されることになるかを明らかにする。さらに収入の不足を補う舞台芸術団体独自の取り組みとして、価格の差別化を取り上げた後、舞台芸術団体のおかれている経済状況を解明するために市場需要と費用の動態を分析する。その結果、市場を通じてサービスを提供し続けるには補助金の支給が必要になるとの結論に至るが、そのさいの補助金がいかなる性質をもつものであるか簡潔に述べている。

2. 舞台芸術市場の市場構造

チケットの価格にかぎらず、およそいかなる財・サービスの価格についても、その水準の決定は市場の競争の状態に大きく影響される。

ところで、ミクロ経済理論では、市場の競争状態は市場参加者（売手と買手）が市場で成立する価格に対して持つ支配力の程度をもって表されている。売手または買手といった個々の経済単位が市場で成立する価格に対してまったく支配力を持たないような状態を指して、そこでは完全な競争がみられているという。逆に、個々の経済単位が強い価格支配力を持っている場合には、その状態を指して競争が欠如している状態であるという。売手ないし買手が価格支配力をもつということは、その売手あるいは買手が市場を支配する力を持つことを意味し、したがって、また、そのことは市場の独占的要因とみなされるのである。

それでは、市場参加者の価格支配力の程度はどのような要因に影響されるのであろうか。それは市場の解剖学的な特徴であるところの市場構造に決定的な影響を受けると考えられている。市場構造が異なるごとにそれぞれに違った競

争状態が出現するというわけである。

そこでここでは、市場構造を基準として競争形態の分類を行うことから始めよう⁸¹。市場構造を形成する要因としては、通常、次の 3 つがあげられる。その第 1 は市場における売手と買手の数、第 2 は生産物分化（製品差別化）の程度、そして第 3 は参入障壁の高さである。

まず売手と買手の数を基準として市場構造を分類する場合についてみていこう。ただし、このさい、買手は多数存在すると仮定し、売り手の数のみで市場構造を分類していくことにする。

売手の数が単独の市場では、売手は価格設定者として行動するため、与えられた需要条件のもとで利潤を極大化する水準に価格と生産数量を決定することができる。この場合、売手は強力な価格支配力をもつことから、競争が欠如した状態ということになる。しかし、このように市場に売手が 1 人であるケースも競争形態の 1 つに含め、独占とよんでいる。

つぎに、1 つの市場を少数の売手が支配する場合を考えてみよう。この場合、ある売手が価格を変更する行動をとった場合、これが同じ市場にいる他の売手に対しても影響を与えることになる。例えば、1 人の売手が価格を引き下げると、残りの競争相手も価格を引き下げるといった行動を引起すかもしれない。そのため、どの売手も、価格を決定する場合、同じ市場に存在する競争相手の反作用を考慮することになり、それだけ価格支配力も弱くなるといえる。そこで、少数のケースと単独のケースの競争形態は異なっていることから、このケースを寡占と呼んで独占とは区別している。

多数の売手が同じ市場に存在すると、それぞれの売手の規模は市場全体の規模と比較して相対的にきわめて小さくなる。そうすると、売手の 1 人が販売数量を増加させても市場全体ではそれほど販売数量が増加することにはならない。したがってそれぞれの行動は、市場に対して影響を及ぼさず市場の価格も変化しないと考えることができる。こうした状態のもとでは、どの個別の売手も単独では自ら市場で成立する価格を動かす力＝価格支配力をもたない。つまり、完全に自由な競争状態になり、こうした形態は完全競争と呼ばれている。

つぎに生産物分化（製品差別化）という市場構造の形成要因をとりあげてみよう。生産物分化の有無を基準に市場構造を大別すると、生産物分化のみられ

⁸¹ ここでの競争形態の分類ならびに展開は、里見（2005）、pp.149~154 の記述に従っている。

る市場と生産物分化のみられない市場との2つに分けられる。前者の市場での競争は、生産物分化が各売手にある程度の価格支配力を与える、いわば独占的要因というべきものになるので、独占的競争と呼ばれるものになる。後者の市場での競争は、どの売手も生産物分化にもとづく価格支配力をもたないことから、純粹競争と呼ばれる。

さらに3番目に、参入障壁という市場構造の形成要因を取りあげてみよう。高い参入障壁が形成されると、既存の売手は、新規参入の売手とのいわば潜在的な競争において、参入障壁の高さいかに応じてそれぞれに程度の異なる価格支配力をもつことになる。そこで、参入障壁が高いという市場構造のもとでは、既存の売手がそれによって価格支配力をもつようになり、そのさいの競争形態は制限的競争と呼ばれている。これに対して、参入障壁が低く、あるいはそれがまったく無い状態、つまり参入が自由な市場構造のもとでは、既存の売手が参入障壁から価格支配力をもつにいたるということはなく、そのさいの競争形態は、自由競争と呼ぶことができよう。

以上で3つの要因ごとに市場構造を分け、それぞれの構造に対応する競争形態をみてきたが、現実の市場の構造はこれら3つの要因が組み合わさったものである。そこで今度は、3つの要因を組合せて市場構造を基本的な5つの型に分けてみよう。

売手の数と参入障壁とは次のように組み合わせることができる。多数の売手が存在するということはその市場への参入が比較的に容易であるということの意味するので、まず、売手が多数で参入障壁が低いという構造が考えられる。逆に売手の数が少ないあるいは単独であるということは、市場への参入が困難であるということの意味するだろうから、つぎに売手が少数で参入障壁が高いという構造と、売手が単独で参入障壁が高いという構造とが考えられる。そしてさらに、売手の数が多い場合も、少ない場合も、生産物分化の有無を基準にそれぞれ2つずつに分けられる。ただし、売手が単独の場合はライバルが存在しないわけであるから、生産物分化はみられない。このようにして、つぎの5つの類型ができあがる。①売手が多数存在し、生産物分化がなく、参入障壁が低い構造、②売手が多数存在するが各売手に生産物分化がみられ、参入障壁が低い構造、③少数の売手が同質の財・サービスを供給し、参入障壁が高い構造、④少数の売手が分化した異質の財・サービスを供給し参入障壁が高い構造、⑤単独の売手が高い参入障壁に囲まれた市場で、生産・供給を行っている構造で

ある。これら 5 つの市場構造それぞれでみられる売手の価格支配力の程度はそれぞれに相違しているとみることができるから、これら 5 つの類型に対応して、次の各名称をもつところのやはり 5 つの競争形態の類型が考えられる。すなわち、①は完全競争、②は独占的競争、③は同質的寡占、④は異質的寡占、⑤は独占である。

それでは、舞台芸術市場の市場構造、したがってまた競争形態はこれら 5 つのうちどれに該当するであろうか。

舞台芸術の市場は提供されるサービスの種類と地域とによって区分されるとの市場も完全競争の市場に近いとはいいがたい。それというのも、まず第 1 に、サービスを提供する団体の数がきわめて多いというケースはないからである。第 2 に、提供されるサービスは、同質的であるとはいいがたく、分化されているのが一般的であるといえる。演奏するオーケストラが違えば、同じベートーベンの交響曲といっても、クラシック・ファンは同質のものであるとは認めないであろうし、ましてベートーベンの交響曲とモーツァルトのそれでは言わずもがなである。

市場が一地方に限定されている場合、舞台芸術の市場が独占の形態をとることもありうる。例えば、ある一地域にオペラ・ハウスが 1 つしか存在しない場合、そこで上演されるオペラは、短期間では、確かに独占という形態になるかもしれない。しかし、オペラと交響曲、演劇、バレエ、もしくはモダン・ダンスとが密接な代替関係にあり、それらが同じ一地域で提供されている場合、オペラの提供は独占的になされているとは言えない。こうした例を考慮すると、舞台芸術の市場が純粋に独占であるケースは稀であるといえよう。もっともオペラと交響曲との間の交差弾力性を測定するなり、あるいはエスニップ法⁸²（SSNIP）によって市場の範囲を画定した結果、オペラと交響曲との間の代替関係がきわめて稀薄であるとなれば、同じ舞台芸術に属するとしても、オペラと交響曲はそれぞれ別個の市場を構成するものとなり、ある一地域のオペラ市場は独占であるとの判断を下すこともできよう。しかし、財・サービスの代替性にもとづく市場の範囲の画定があまりなされておらず、定量的な判断が難しいため、この点についてはこれ以上述べることは控えたい。

⁸² エスニップ（SSNIP）とは Small but Significant Non-transitory Increase in Price の略で、財・サービスの需要の自己弾力性の概念を応用した市場の範囲の確定法である。

完全競争と独占という両極端の間に寡占と独占的競争という形態が入る。寡占といっても舞台芸術の市場の場合、提供されるサービスが分化されているので、生産物分化のみられる異質的寡占ということになる。

あるいくつかの都市の市場では、オペラにしろ、演劇にしろ、少数の団体が市場を占拠しているケースもあるので、そのような場合は舞台芸術の市場は異質的寡占の特徴をもっているといえよう。しかし、需要の大きいいわゆる商業演劇の団体以外は、舞台芸術の団体はほとんど公的・私的な補助金を得ている非営利団体であるため、価格設定にあたって、寡占に特有の企業間の相互依存の関係を認識したうえでの利潤拡大化を狙った価格設定をしていないとも考えられる。したがって、構造的には寡占であるが、舞台芸術を提供する団体の行動は寡占企業のそれとは異なったものとみることができよう。

市場の範囲を広くとり、大都市あるいは全国を一市場とみなすと、舞台芸術の市場は独占的競争の市場に該当すると考えることができる。ニューヨークのブロードウェイでは1つのシーズンに約40の劇場で演劇やミュージカルが上演されている⁸³。日本の場合でも、日本オーケストラ連盟に加盟している交響楽団の数は正会員の他に準会員を含めると33団体存在しており（2014年4月現在）⁸⁴、これらの団体がどの程度移動して公演を行っているかは明らかではないが、全国を1つの市場とみなすと、オーケストラに関しては、独占的競争の市場となっているといえよう。さらに、オーケストラの他に、他の舞台芸術、例えば、オペラ、ミュージカル、演劇、バレエなどを加えて、1つの舞台芸術の市場とみなすと、その市場はまさに独占的競争の市場の特徴を備えているといえる。もっとも、先にふれたように、種々の舞台芸術の間の代替関係が問題であって、代替性が稀薄であるとする、それぞれの個別の市場は、寡占の状態にあるケースもあるかもしれない。

3. 価格設定の目標

ミクロ経済理論では、市場行動の目標として、企業はできるだけ利潤を大きくすると仮定して理論モデルを構築することが多い。すなわち、利潤の極大化

⁸³ The Broadway League のホームページ、<http://www.broadwayleague.com/index.php> より。

⁸⁴ 日本オーケストラ連盟ホームページ、<http://www.orchestra.or.jp/> より。

を求めて価格や生産数量を決定していくというわけである。この仮定は、利潤極大化の仮定もしくは極大利潤の原則と呼ばれている。

ところが、現実の企業の市場行動を見ると、利潤を可能な限り大きくするように行動しているとはみなせないケースもある。そこで、この利潤極大化の仮定に代わる仮定を考えようとする試みがいくつか提示されている。

例えば、企業は、必要最低限の利潤の獲得を条件に、できるだけ売上高（＝収入）を大きくするように行動するという仮定が示されている。これは、売上高極大化仮説と呼ばれている。また、企業は、投資に対して企業にとって望ましいある一定の収益率をあげるべく、単位当たり費用に一定利潤を上乗せして価格を決めるとする仮定もある。さらに、現代企業の所有と経営の分離という現象に着目して、企業は企業を動かしている経営者の効用ともいべきものを大きくするように行動するという仮定も示されている。

しかし、利潤極大化の仮定以外のこれらの仮定もしくは仮説は、ビッグ・ビジネスの行動を観察することから導きだされてきたものであるため、舞台芸術団体の市場行動を説明するために採用するには適切なものといえない。われわれは、ここではやはり市場行動の仮定として、利潤極大化の仮定をとることにし、舞台芸術の団体の価格設定目標は、原則としては、利潤の極大化にあるとしよう。

だが、この利潤極大化の仮定は、供給するサービスに対する需要が多く、利潤をあげることでできる舞台芸術の団体、言い換えれば営利企業としての団体には妥当するものと見ることができるが、公的・私的な補助金を得て活動している非営利団体にはあてはまらない。もっとも、補助金を得ている団体といえども、供給する一定のサービスの費用を可能な限り節約して低いものとしなければならない。最小の費用で一定のサービスを供給するという点からみると、利潤を極大化しようとするいわゆる営利企業と同様な行動の側面をもっているともいえるが、補助金を得ている団体の行動の目標は利潤の極大化とはまた別のところにある。

これらの団体の構成員は、彼らが提供するサービスは本質的に価値あるものであって、可能な限り多くの人々にこれを広めていかなければならないという使命感を強く持っているともみることができる。そこで、彼らはできるだけ多くの観客の前で演じることを望むといえよう。加えて、空席が目立つホールで演じるよりも、満員のホールで演じるほうがパフォーマンスの質も上がるという

ものである。

公的・私的な補助金を得ている団体は、極大利潤を超えてサービスの供給を行っているといっても、団体を存続させるためには、損失を発生させるわけにはいかない。チケットの売上高に補助金とその他の収入を加えた総収入と総費用とが一致していなければならないであろう。

そこで、ここで極大利潤を求めると仮定した営利企業としての団体の価格設定の目標とは別に、利潤を求めない非営利組織ともいうべき舞台芸術の団体の価格設定の目標を Throsby and Withers (1979) にしたがって、次のようにまとめる。これら NPO 団体は、総収入と総費用を一致させるという条件のもとで、団体自らが認める品質水準のサービスを可能な限り多く供給する（＝観客数を多くする）ように価格を設定する⁸⁵。

以下、これら 2 つの価格設定の目標をもつ舞台芸術団体の価格設定行動とその成果（結果）を検討していくことにする。

4. チケット価格の設定

前節での議論に基づいて、舞台芸術の団体を営利企業としての団体と NPO 団体とに分け、それぞれについてチケット価格の設定についてみていくことにしよう。

図 4-1 は縦軸に価格と平均費用をとり、横軸には公演回数、したがってまた観客数がとられている。たとえばある劇場には、1,000 の座席があったとすると、1 回の公演では 1,000 の座席が、5 回の公演では 5,000 の座席が利用可能であり、その座席を観客が埋めたとすると、公演回数と観客数とが結びつくことになる。このようにチケットが毎回完売するという仮定は現実的であるとはいえないが、こうすることによって横軸にとった数量と費用との関係がより明確になり、また座席の価格（＝チケット価格）と需要量（＝観客数）との関係も同一の図で表せる⁸⁶。

舞台芸術の市場は独占的競争の状態にあると考え、それゆえ生産物分化（製品差別化）があるために、図中の個別団体の需要曲線（D）は右下がりの曲線として描かれている。需要曲線が右下がりの曲線として描かれる場合、そこか

⁸⁵ Throsby and Withers (1979), pp.14-15.

⁸⁶ J.Heilbrun and C.M. Gray, *op.cit.*, pp.122-123.

らやはり右下がりの限界収入曲線（MR）が導きだされる。他方、費用曲線は、総費用を固定費用と可変費用とに分け、それぞれについて平均化し、平均固定費用曲線（AFC）と平均可変費用曲線（AVC）として描かれている。

舞台芸術の団体における固定費用には、演劇の場合を例にとると、舞台装置や衣装の費用、リハーサル費用、舞台監督の基本給、広告費、劇場の賃借料ならびに事務管理費等が入る。可変費用には、俳優や裏方の賃金、光熱費等々が入る。

平均固定費用は固定費用を各公演もしくは、各観客に割り振ったものである。数量が増加するにつれて低下していく。平均可変費用は、しかし、数量が増加しても一定の不変の水準にある。それは、公演回数が増加しても一回の公演に要する人とモノの投入量に変化がないためである。平均可変費用が一定であるということは、限界費用（MC）もこの平均可変費用に等しく一定であるということになる。

以上のような需要と費用の条件のもとで、営利企業として舞台芸術団体は、極大利潤の原則に則して行動するので、販売数量を $MR = MC$ となる Q_1 に決め、その数量をすべて販売しうる価格 P_1 を設定することになる。そして、この価格のもとで、矩形 P_1EDA の超過利潤を手に入れることができる。しかし、参入障壁の低い独占的競争市場では、この超過利潤の存在が参入を引起し、需要曲線を左方へシフトさせる。したがって、参入を考慮した長期では、図 4-2 にみられるような価格が P_1' となり、他方、販売数量が Q_1' へと減少する状態に至って均衡すると考えられる。参入障壁の低い独占的競争の状態にある場合は、営利企業としての団体であるとしても多くの利潤を望むことができない所以である。

舞台芸術の団体が、超過利潤を放棄してでも舞台芸術を広く普及させるという使命をもって運営されている場合は、販売数量は極大利潤をもたらす図 4-1 の Q_1 を超えて Q_2 となることがまず考えられよう。 Q_2 のもとでは価格は P_2 となり、この P_2 は平均総費用（ $= AFC + AVC$ ）に等しいので利潤は生まれないが、損失も生じていない。補助金の獲得が期待される場合は、価格が限界費用に等しくなる水準 P_3 まで引き下げられ、販売数量は Q_3 となることがあるかもしれない。価格 P_3 のもとでは固定費用が全額損失となるが、経済理論のうえでは、各団体の費用条件が同一である場合、当該産業の生産量は社会的に最適なもの

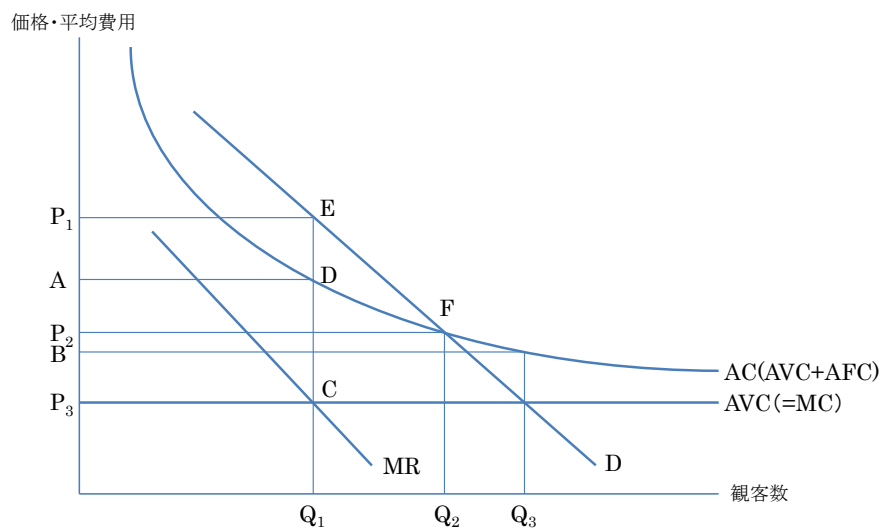
となっていると考えられている⁸⁷。

NPO 団体である舞台芸術の団体の場合、補助金を得るには、価格を $P > AC$ ($= AFC + AVC$) の水準に設定することはできない。価格水準は $P < AC$ とならざるをえない。

以上で、舞台芸術の団体が営利企業である場合でも、また NPO 団体である場合でも、チケット価格については、利潤を生まない水準もしくは損失を生む水準に設定される傾向のあることをみた。ここにチケット価格についての最も大きな問題点が存在するのである。

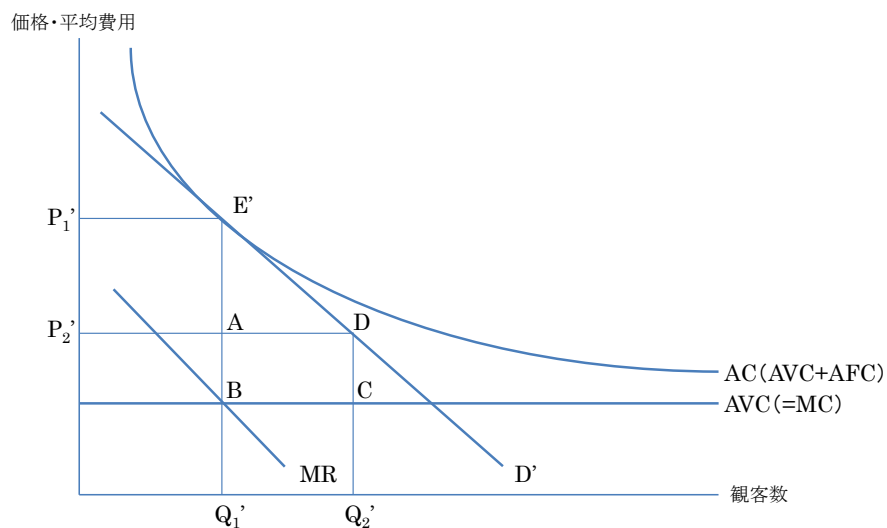
⁸⁷ 1つの市場（もしくは産業）で生まれる余剰が最も大きければ、その時の産出量が最適であると考えられている。余剰（S）は、 $S = \int (P - MC) dQ$ と表される。この際、Sを極大にする条件は、 $dS/dQ = P - MC = 0$ となるので、 $P = MC$ のもとでの生産量が最適であるということになる。

図 4-1 営利団体の短期均衡及び非営利団体の均衡



出所：J. Heilbrun and C.M. Gray (2001), p.122, Fig.7.1.をもとに作成。

図 4-2 営利団体の長期均衡



出所：J. Heilbrun and C.M. Gray (2001), p.122, Fig.7.1.をもとに作成。

5. 価格の差別化

舞台芸術の供給にあたって利潤を獲得することができないとすると、舞台芸術を市場メカニズムを通じて供給することが極めて難しいことになる。そこで、民間団体による市場メカニズムを通じての供給活動を存続させるためには、様々な対策が考えられなければならない。これら対策の中には、政府・公的部門によってなされるもののみならず、舞台芸術の団体自身が考え、実行していかなければならないものも含まれる。本章では、舞台芸術団体自身が実行する対策として、チケット価格の差別化をとりあげ、これを検討していく。

価格の差別化は、所与の需要のもとでも、企業に収入（＝売上高）の増加をもたらし、利潤の生じていない場合に利潤を生むようにするか、もしくは、利潤を増加させる価格政策である。まず、図と数値例をもって2つの事例を説明していこう。

前節の図4-2は、営利企業としての団体の均衡価格を示したものである。価格 P_1' のもとでは平均（総）費用が償われている。すなわち、 Q_1' を供給するにあたっての可変費用の総額と固定費用の総額が収入（＝売上高）をもってすべて償われているのである。そこで、 P_1' より低い P_2' という価格を設定すると、需要量は Q_2' まで増加する。しかし、この P_2' では費用の全額を償うことができない。そこで価格を差別化し、まず P_1' の価格で Q_1' の数量を販売し、ついで、 P_2' の価格を設定して $Q_2' - Q_1'$ の数量を販売するのである。そうすると、 P_1' の価格で固定費用の総額を償っているので、 P_2' の価格は可変費用を償いさえすれば、単位当たり $P_2' - AVC$ の利潤を生むことになる。図4-2では、このようにして生ずる利潤の総額は矩形 ABCD となる。

こうした差別価格の実施は、割引チケット価格の採用として知られており、舞台芸術の市場のみでなく、航空チケットの割引価格の際にもみられる。また、映画のロードショーのチケット価格と封切後の興行のさいの価格との相違もこの差別化の理論で説明しうる。

つぎに数値例をあげて、価格の差別化によって利潤が生まれる事例についてみていこう。いまある企業が TC （総費用） $= 450 + 20Q$ という費用曲線（関数）をもっていたとする。そして、この企業はまた、 $P = 100 - 4Q$ という需要曲線（関数）に直面していたとする。こうした費用条件と需要条件のもとでは、しかし、どのような単一の価格を設定しようとも利潤は生まれず、損失が生ずる

のみである。

ところが、この企業は需要条件の異なる 2 つの客層をもっていたとする。1 つは高い価格である程度の需要量の見込める顧客であり、他は、価格が低ければ多くを需要するという顧客である。そして、前者の需要曲線が、 $P_1 = 180 - 20Q_1$ 、後者の需要曲線が $P_2 = 80 - 5Q_2$ であった。

そこで、前者には 100 の価格で販売し、後者には 50 の価格で販売することにした。すると総収入 (TR) は $TR = P_1 \cdot Q_1 + P_2 \cdot Q_2$ から、700 となる。これに対して総費用は $TC = 450 + 20Q$ (ただし $Q = Q_1 + Q_2$) から 650 となり、こうした差別価格の実施から、単一の価格のもとでは損失が生ずるのみであったのと異なり、50 の利潤が生まれてくることになる⁸⁸。

ついで、価格差別化とは若干異なるが、2 部料金制についてみる。2 部料金制とは、会費を徴収し、それを収めた会員にのみチケットを販売するという方法である。これは、水道料金、電気・ガス料金ならびに電話料金などをはじめとする公共料金の支払いのさいにみられるもので、会費がいわゆる基本料金に相当するものである。

こうした 2 部料金制の論理を図をもってみていくことにしよう。図 4-3 は前章の図と同様に縦軸に価格と平均費用や限界費用をとり、横軸に数量がとられ

⁸⁸ 需要曲線 $P_1 = 180 - 20Q_1$ から総収入 (TR_1) を求めると、

$$TR_1 = P_1 \cdot Q_1 = (180 - 20Q_1)Q_1 = 180Q - 20Q_1^2$$

ここから限界収入 (MR_1) を求めると、

$$dTR_1/dQ_1 = MR_1 = 180 - 40Q_1$$

同様に MR_2 を求めると、

$$MR_2 = 80 - 10Q_2$$

さらに総費用曲線 $TC = 450 + 20Q$ から、限界費用 (MC) は、 $MC = 20$ となる。この MC と MR_1 ならびに MR_2 を等しいとおくと、

$$180 - 40Q_1 = 20$$

$$80 - 10Q_2 = 20$$

となり、利潤を極大にする Q_1 および Q_2 が求められ、 $Q_1 = 4$ 、 $Q_2 = 6$ となる。

さらにそれに対応する価格は $P_1 = 100$ 、 $P_2 = 50$ となる。

ちなみに、単一の価格を設定した場合についてみると、次のようになる。需要曲線 $P = 100 - 8Q$ から MR を求めると、

$$MR = 100 - 8Q$$

となり、これを MC と等しいとおくと、 $100 - 8Q = 20$ から $Q = 10$ となり、需要曲線から $P = 60$ となる。

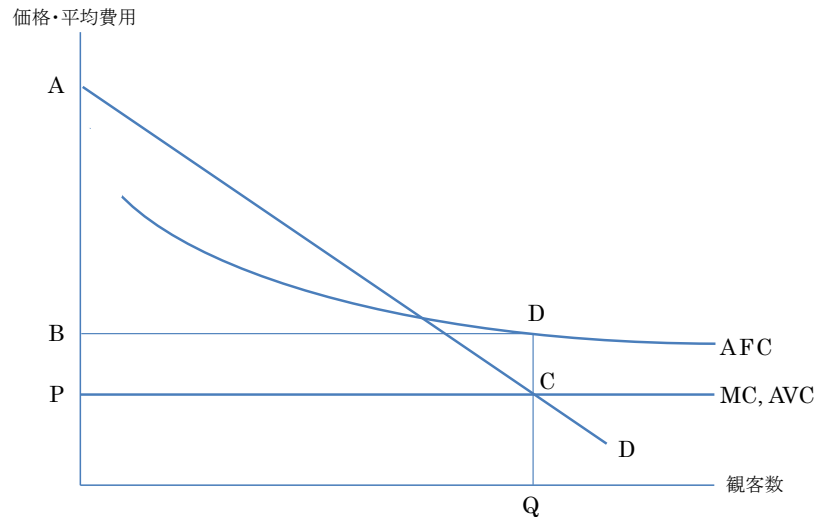
$$TR = P \cdot Q = 60 \cdot 10 = 600$$

から、利潤 (π) は、

$$\pi = TR - TC = 600 - 650$$

となり、50 の損失となる。極大利潤を求めても、単一の価格の場合は、損失がもたらされることになる。

図 4-3 消費者余剰とチケット価格



出所：筆者作成。

ている。各公演ごとのチケット価格（ P ）が限界費用（ MC ）に等しく設定され
るとすると、買手の余剰は三角形 APC の大きさになるはずである。しかし、
この価格と数量のもとでは損失が発生している。この損失は矩形 $BPCD$ の大き
さであるが、これは固定費用の総額に等しい。この固定費用を買手から会費と
して徴収すると舞台芸術の団体は、収支均等となるが、買手の余剰は三角形
 APC から矩形 $BPCD$ を差し引いたものとなる。だが、 $APC > BPCD$ である限
り、買手には余剰が生まれているので、買手は会費を支払ったうえにチケット
価格（ P ）を支払ってサービスを購入することになる。

こうした 2 部料金制によって、舞台芸術の団体は損失を回避したり、会費の
収入が固定費を上回ったりする場合は利潤をあげることができるかもしれない。
ただし、現実の 2 部料金制がここで述べたような論理に厳密に従っているわけ
ではないことはいうまでもない。

2 部料金制を実施し、一定額の会費を徴収することによって、一定額のチケ
ット価格を支払ってでも公演に参加する回数が増加するほど公演毎の参加費用
は低下していくことになる。そうすると、舞台芸術に対する需要の価格弾力性
の大きい買手はより多くチケットを購入するようになるであろう。そこで、会
費を徴収することによって、需要の価格弾力性の大きい買手を舞台芸術の市場

へよびこむことになる。他方、会費を徴収しない場合は、チケット価格は高水準となるので、価格弾力性の小さい買手のみが市場にあらわれることになるかもしれない。このように考えると、2部料金制は、価格差別化の側面も有しているといえよう。また、会費は、舞台芸術の団体の損失を補填するものであるところからすると、補助金—このケースでは私的な寄付金—の性質をももっているといえるかもしれない。

ここで、舞台芸術の団体が実際に行っている差別価格をみておこう。表 5-1 は文学座の 2013 年度分のチケットの価格表である。この表から、文学座が提供する演劇の需要のうち、夜間の需要については、おそらく価格弾力性が大きく、相対的に高い価格では、需要量が大幅に減少することがうかがえる。また、若年層の顧客に対して低い価格を設定しているが、これは需要の価格弾力性を反映していることのほかに、将来の需要を開拓するという意味合いも含まれているといえよう。

表 5-2 は、読売交響楽団のチケットの価格表である。ここでは座席ごとに S～C の差別価格が実施されている。また、これに加えて、この表中にある会員（券）とは、会費を示しているのではなく、年間もしくは半期に行われる複数の公演すべてに参加する場合の価格を表している。したがって、本章で先に述べた会費制とは異なるもので、1 回毎の価格が低くなればより多くの演奏を需要する顧客、いいかえると需要の価格弾力性の大きい顧客のために設定された価格である。ここでも価格の差別化がみられ、いわば二重に価格が差別化されているといえる。

表 5-3 は、劇団四季の価格表である。ここに「入会金」ならびに「年会費」とあるが、これらを支払わなければ演劇の観賞ができないというわけではない。したがって、ここでの会員制も本章で述べた会員制とは異なる。会員であるとか否かにかかわらず、価格（料金）は同一であり、会員には公演情報が供与されたり、予約がしやすくなるといった特典があるのみである。劇団四季でも差別化は座席によるもののみとなっている。

以上で価格の差別化と 2 部料金制についてこれらが損失を回避したりあるいはまた利潤を生む価格政策であることをみてきた。これら差別化がどれだけ収入の増加に寄与しているかは明らかにできないうえに、平均費用が需要価格をはるかに上回る場合は、これらの価格政策をもつてしても、損失を回避することは難しい。この問題も含めて、節を改めて検討を続けたい。

表 5-1 文学座 2013 年度本公演のチケット価格

一般	6,000円
夜間	4,000円
ユースチケット(25歳以下)	3,800円
中高生	2,500円
夫婦制	10,000円

出所：文学座「文学座 2013 年公演情報」、
http://www.bungakuza.com/about_us/jyouen2013.html より作成。

表 5-2 読売交響楽団 2013～2014 シーズン「定期演奏会」チケット価格

	S	A	B	C
1回券	7,000円	6,000円	5,000円	3,500円
年間会員(11公演)	46,000円	42,000円	35,000円	29,000円
上期会員券(5公演)	27,000円	24,000円	21,000円	15,000円
下期会員券(6公演)	32,400円	28,800円	25,200円	18,000円

「読売交響楽団2013～2014シーズンプログラム」

出所：読売日本交響楽団『読売日本交響楽団 2013～2014 シーズンプログラム』、p.10。

表 5-3 劇団四季の会員費用とチケット価格

入会金	7,500円
年会費	2,000円

	S	A	B	C	バルコニー	バルコニー 学生	ファミリー ゾーンS 子 供	ファミリー ゾーンA 子 供
料金	9,800円	8,000円	6,000円	3,000円	5,000円	2,500円	5,000円	4,000円

「2013～2014劇団四季公演料金」

注)チケット価格は「ライオンキング」の場合。S席は会員のみ8,800円。

出所：劇団四季「ライオンキング 四季[春]」『四季 公演日程／料金』、
<https://www.shiki.jp/applause/schedule/lionking.html> より作成。

6. 需要と費用の動態

財としての舞台芸術は、衣服、食糧、住居ならびに医療のような必需財とは異なる財である。このような財は、しかし、われわれの生活に彩を添え、生活の質を向上させるものであるといえる。このような財については、所得の水準が低い場合にはその需要は少ないが、所得が高水準になるにつれて需要が増加していくと考えることができる。

このような消費パターンは、おそらく、つぎのような統計上の結果をもたらすと推測することができる。すなわち、所得階層を低所得層から富裕層へと上昇していくにつれて、舞台芸術への支出は所得の増加率より大きな率で増加していくと推測される。また、時系列でみても所得の増加の速度よりも舞台芸術への支出の増加の速度のほうが速いと考えられよう。

もっとも、所得が増加するにつれて、時間のコストが増加し、そのことが、舞台芸術の需要を減少させるとも考えられる。家庭内でテレビ、CD もしくは DVD で鑑賞するのであれば、比較的短時間で舞台芸術を楽しむことができるが、Live 舞台芸術に参加するにはかなりの時間を要する。所得が増加し、当該家計の時間コストが高まれば、Live 舞台芸術を鑑賞するのに費やされる費用が増加し、需要を減少させるというわけである⁸⁹。

しかし、こうした所得増加の需要への負の効果が考えられるにしても、やはり所得増加の純効果は需要を増加させると考えることができよう。これをいいかえれば、舞台芸術の需要の所得弾力性は 1 より大きいと推測されるのである。

以上の推測を裏付けるために、米国における舞台芸術の需要の所得弾力性の計測結果をみておこう⁹⁰。Moore はブロードウェイの演劇の需要の所得弾力性について 1928～63 年の時系列の計測と 1962 年の階層別の計測の両方を行い、時系列の計測では 0.35～0.37 の値を得、階層別では 1.03 の値を得ている。Houthakker (1966) は米国の演劇、オペラならびに他の非営利の舞台芸術の需要の所得弾力性について 1929 年～64 年の時系列の計測を行い、1942～45 年を除いた場合は、0.74 という値を得、この期間を含んだより長期では、1.26

⁸⁹ Moore (1968), p.175.

⁹⁰ Heilbrun and Gray (2001) は、多くの研究者による欧米の Performing Arts の需要の所得弾力性の計測結果を一覧表にしている (Heilbrun and Gray, *op.cit.*, p.99)。ここでは、そこで取り上げられているものを引用している。

表 5-4 2003 年－2008 年のチケット売上高

単位: 百万円

	2003年	2004年	2005年	2006年	2007年	2008年
クラシック音楽	25,676	27,427	29,929	33,354	27,950	27,704
ミュージカル	49,615	52,051	55,481	64,047	62,169	66,781
演劇	27,079	29,123	25,823	28,739	31,306	31,269
バレエ／ダンス	7,807	8,028	9,463	10,099	10,746	10,792

出所：ぴあ総合研究所（2009）、p.180。

表 5-5 2003 年－2008 年の名目 GDP

単位: 10億円

	2003年	2004年	2005年	2006年	2007年	2008年
名目GDP	498,854.80	503,725.30	503,903.00	506,687.00	512,975.20	501,209.30
対前年成長率	-0.06%	0.97%	0.04%	0.55%	1.23%	-2.35%

出所：内閣府「国民経済計算（GDP 統計）」、
<http://www.esri.cao.go.jp/jp/sna/menu.html> より作成。

という値を得ている。また、Throsby and Withers (1979)は、Houthakker と同じ様な舞台芸術を対象に 1929～73 年の時系列計測を行い、1.08 という値を得ている。これらの計測結果をみると、ムーアの時系列の計測ではやや値が小さかったものの舞台芸術の需要の所得弾力性の値は予測に近い値をとっていることがわかった。

日本の舞台芸術については、米国におけるような計測結果を入手することができない。そこで、つぎのような数値からきわめて大雑把な推測を行うことにした。表 5-4 は、2003 年から 2008 年にかけてのクラシック音楽、ミュージカル、演劇ならびにバレエ／ダンスのチケットの売上高を示したものである。ここでの売上高は、「チケットぴあ」によるチケットの売上高に「ぴあ」以外が販売した売上の推計値を加えたものである。これら数値をもって、ここに挙げられている舞台芸術の需要の推移を示しているとみなすことにしよう。この間のチケット価格の変化が判然としないため実質的な需要の変化はわからないが、多少の変動はあるもののこの間に少なくとも名目の需要は増加傾向にあるといえよう。他方、この間の所得の変化はどのようなものであったろうか。表 5-5

は 2003 年から 2008 年にかけての名目 GDP を示したものである。この表から、この間の名目 GDP はほぼ横ばいであったといえよう。これらの表の数値だけから、正確な需要の所得弾力性の値を云々することはできないが、舞台芸術の需要の所得弾力性は日本においてもそれ程小さな値ではないと推測してもよいのではないかと考えられる。

需要の所得弾力性が 1 より大きな値をとる場合、当該産業は GDP で表された経済規模の拡大と同じ速度で、あるいはそれ以上の速度で産業の規模が拡大していくとみることができる。したがって、舞台芸術の需要の所得弾力性が 1 より大きいとなれば、舞台芸術の市場規模は経済の規模拡大と同じペースかあるいはそれ以上のペースで拡大していくことになり、このことは、舞台芸術擁護者にとっては何とか受け入れることのできる事実であろうし、市場需要の将来を見通すにあたっても、それほど悲観的になる必要のないことが示されているともいえよう。

しかし、需要については注意すべき大きな問題がある。それは需要の絶対的な水準の低さである。多くの舞台芸術の団体が補助金なしには存続しえないという事実が需要水準の低さを証明しているといえる。多額の補助金を必要とせず、適正な利潤を得て、舞台芸術の団体が存続しうるには、需要の絶対的な水準は今以上に高くなければならず、そうなるためには、当面、需要の所得弾力性は現在の数値より一層大きなものでなければならないといえよう。

つぎに費用の側面に目を転じよう。Baumol and Bowen によってなされた舞台芸術における生産性の停滞と費用上昇との関係についての指摘を受けて⁹¹、Heilbrum and Gray はつぎのような簡単なモデルを示しているので⁹²、まずはこのモデルからみていこう。時間当たり賃金を w 、時間当たりの物的産出高（労働生産性）を opw 、生産物単位当たりの労働費用を ulc 、そしてそれぞれの数値の変化率を k とすると、0 年すなわち基準年には、

$$ulc_0 = \frac{w_0}{opw_0}$$

という関係が成り立つ。次の年 1 に賃金と労働生産性がそれぞれ $k\%$ 上昇すると、

⁹¹ Baumol and Bowen (1966), Chapter 7.

⁹² Heilbrum and Gray, *op. cit.*, pp.140-142.

$$ulc_1 = \frac{w_1}{opw_1} = \frac{(1+k)w_0}{(1+k)opw_0}$$

となる。右辺の $(1+k)$ は消し合うので、

$$ulc_1 = \frac{w_0}{opw_0} = ulc_0$$

となる。このように、賃金と労働生産性が同じ率で上昇すると、生産物単位当りの労働費用は変化しない。ところが、労働生産性に上昇のみられない舞台芸術産業では、

$$ulc_1 = \frac{(1+k)w_0}{opw_0} = (1+k)ulc_0$$

となり、生産物単位当たりの労働費用が上昇してしまう。費用に含める人的費用の大きな舞台芸術においては、人的費用の増加は即ち費用増加となり、このことがチケット価格を押し上げる大きな要因となる。

Baumol and Bowen によれば、1843 年から 1964 年の間のニューヨーク・フィルハーモニック・オーケストラの費用は 20 倍に増加した。この間の一般物価水準の上昇は 4 倍にすぎず、いかに舞台芸術の費用増加が著しかったかがわかる。第 2 次世界大戦後の時期において舞台芸術団体の範囲を広げてみても同様な傾向がみられるとしている⁹³。これら費用増加のうちどの程度が賃金（人的費用）の増加によるものかはわからないが、おそらく賃金上昇が大きく寄与していると思われる。Baumol and Bowen が調査した期間の内には 1930 年代の大不況の時期が入るにもかかわらず、この間に、映画産業やテレビ産業が発達し、舞台からスター・プレーヤーが高額報酬で映画・テレビに引き抜かれていったことも人的費用増加の一因となったとみることができよう⁹⁴。

日本の舞台芸術の団体においても人的費用の比率はきわめて高い。2002 年現在、総収入に占める人件費の比率は、オーケストラ団体の平均で、約 50% である。エキストラ代、指揮者・ソリスト代は人件費以外の経費に含まれているので、これらを含めた人的費用の比率はきわめて高いものになるであろう⁹⁵。したがって、賃金上昇がみられれば、日本の舞台芸術においても大幅な費用増加がみられることになるはずである。

⁹³ W.J. Baumol and W.G. Bowen, *op. cit.*, p.187, p.201.

⁹⁴ T.G. Moore, *op. cit.*, pp.14-15.

⁹⁵ 山口不二夫（2011）、p.229、p.237。

ところが、日本の場合、とくに近年、前述の Heilbrum and Gray のモデルは妥当しないと考えることができる。このモデルが妥当するためには、舞台芸術部門でも経済の他の部門（製造業、商業、金融・保険業）と歩調を揃えて、賃金が上昇していくという現象がみられなければならない。ところが、正確な数値は入手できないものの、日本の舞台芸術部門では、それほど賃金が上昇しているとは思えない。舞台芸術部門で賃金が上昇していくためには、他の部門で賃金が上昇して賃金格差が生じたさいに、他の部門へ労働が移動していき、舞台芸術部門で労働の供給が相対的に不足した状態にならないといけない。しかし、この部門で働く人々は、たとえ報酬が低くとも、この部門で功成り名遂げたいという強い意志をもっているのも、他の部門へ移動することはあまり考えられない。むしろこの部門では労働の供給は過多になっていると思われるのである。まさに、A. Smith も述べているように、「人間は軽々しく軽率だと言われているが、事実をみていけば、あらゆるもののなかで動かすのがもっとも難しいのが人間であることは、はっきりしていると思える。」のである⁹⁶。

賃金が上昇していかなければ、費用が増加しないわけであるから、舞台芸術部門にとっては一面では望ましいことであるかもしれないが、他面では、長期でみると、優秀な人材が集まりにくくなると考えられるので、必ずしも望ましいことであるとはいえないということも考慮しなければならない。しかし、ともあれ、近年、日本の多くの舞台芸術団体では、費用増加に見舞われ、それによってチケット価格を上昇させなければならないという状況にはならないようである⁹⁷。

以上でみたように、需要と費用の動態をみると、舞台芸術の需要の所得弾力性は1を上回る大きさであり、また近年、舞台芸術部門での賃金の上昇はなく、したがって生産性の上昇はなくとも費用が増加していくという状況ではなく、一見、舞台芸術にとって状況は好ましいようにみえる。しかし、先にも触れた

⁹⁶ Smith (1776 訳、p.79)。

⁹⁷ 日本のオーケストラ楽団の総人件費は1996年には7,277,978,229円で、2002年には7,611,671,489円であった。この間、楽団の規模や演奏日数の変化を反映して若干の変動はあったものの大幅な変化はない（山口不二夫、前掲論文、p.236）。

また、チケット価格にも大きな変化はみられない。2000年のサントリーホールでの読売交響楽団のA席からD席までのチケット価格の単純平均は、6,500円、2013年のS席からC席までの単純平均は5,375円で、むしろ低下している（読売日本交響楽団『月刊 orchestra』各号より）。

ように、需要の絶対的水準が低く、しかも非営利組織としての舞台芸術の団体は可能な限り供給量を多くするように価格を設定するという目標を持つために、適正な利潤を生むように価格を設定することができない。そこで舞台芸術の団体の存続を可能にするためには、どうしても公的・私的な援助が必要になってくるのである。

7. 補助金について

舞台芸術の団体が活動を続けていくには、アメリカでも日本でも補助金が必要である。総費用を賄うのに必要な総収入のうち、営業収入以外の補助金・寄付金のような収入の総収入（＝総費用）に対する比率は、およそ 1970 年から 1990 年にかけての時期には 30%を大きく上回っていて⁹⁸、おそらくこの数値は現在でも大きく変化しているとは思えない。

日本の平均的なオーケストラ団体における助成金の総収入に占める比率も、2006 年から 2011 年にかけて、40%台を大きく上回る数値となっている⁹⁹。

営業収入で総費用を賄うことができなければ補助金が必要となることはいうまでもないが、補助金は舞台芸術の質を高めて顧客を増加させ、営業収入を増加させるという働きももっていると考えることができる。質を高めるためには費用をかける必要があり、補助金をこの費用に充てることができるからである。

また、補助金や寄付金は、市場を経由して得られる収入ではないが、その金額は提供するパフォーマンスの評価に依存しているとみることもできる。多額の補助金は優秀なパフォーマンスの証であると考え、団体の中には、補助金の獲得を目指すものもあるかもしれない。

しかし、補助金を給付する側の評価が必ずしも適正なパフォーマンスの評価となっているとはいえない。また、実際には、補助金獲得のテクニックに優れた団体に多額の補助金が給付されるということもあろう。そのため、多額の補助金の獲得を目指すという行動は、パフォーマンスの質を歪めるということにもなりかねない。

さらに、補助金を獲得するにあたっては、チケットの価格を低水準に保ち、

⁹⁸ Heilbrun and Gray, *op.cit.*, p.158.

⁹⁹ 日本オーケストラ連盟「オーケストラの実績」（各年版）、http://www.orchestra.or.jp/ajso_results.html より筆者算出。

営業収入をある程度抑えるという行動にでる団体もあるかもしれない。こうした行動は営業収入を増やそうとする自助努力にはマイナスになる。加えて、補助金を給付する側が舞台芸術団体に効率的な運営を要求する場合、費用の削減がパフォーマンスの質を低下させるということもありうる。これは補助金パフォーマンスの質を高めるという効果とは矛盾しているようにみえるが、総収入に占める補助金の比率が高まっていけば、このような傾向も生じてくると考えられる。

総収入を補助金や寄付金に依存するということは、舞台芸術の将来にとって必ずしも望ましいことではない理由として、さらに次のようなことも考えられる。昨今の日本の政府のように財政が逼迫してくると、政府の補助金が大幅に削減されるということがありうる。また、民間の寄付金の場合も、景気後退、企業税制の変更ならびにメセナに対する企業の態度の変化などによって金額が大幅に減少する事態に直面することがあるであろう。

8. まとめ

以上で、舞台芸術に従事する団体の数が多く、参入障壁もそれ程高くないという市場構造と、可能な限り多くの観客にサービスを提供するように価格を設定するという価格設定の目標、さらに需要の絶対的水準が低いということから、収入をもって総費用を賄うことができないことを明らかにしてきた。しかし同時に、舞台芸術が直面する需要と費用の動態の分析からは、必ずしも舞台芸術市場が悲観的な状況にあるわけではないことがわかった。こうした状況は、需要不足のゆえに問題点の多くある補助金に頼らざるをえないのは致し方ないとしても、価格差別化のような価格面での自助努力の他に、本稿では触れることができなかった非価格の面での自助努力が功を奏する場面のあることを示唆しているように思われる。

第5章 芸術文化活動とレント¹⁰⁰

1. はじめに

本章は、レントならびにレント・シーキングの分析手法を芸術文化の興隆を意図して適用する。1980年代以降、レントならびにレント・シーキング分析の適用領域の拡がりが見られた。Andrew Hindmoor (2006) が明らかにしたところによると、選挙戦略、地方政府、相続、民営化、企業のマネジメント、軍事産業政策、工業団地の計画、漁業政策、租税改革、メディア規制、宗教対立、犯罪、民族対立、不法占拠、経済制裁、労働移動、食糧規制、土地政策、銀行合併、発展途上国の経済発展と多様である。本論文で対象としているのは芸術文化の政策的側面であり、ここで、レントとレント・シーキングを用いてアプローチを試みる。

ここで対象としている芸術文化活動において、その興隆には、芸術文化財の量的な拡大と質の向上を同時に達成できることが不可欠である。そのために、まず2節でレントが芸術文化財にどのように関わるのか、そして、その接点を活用して、レント・シーキング行動を通じ、芸術文化財の量的な拡大、そして、質の向上に寄与するのかを3節で論じる。その上で、4節において移転レントによる芸術文化財の供給の増大を、そして学習レントによる芸術文化財の質の向上を、それぞれモデルを提示し分析する。

2. レントによる芸術文化財の興隆の可能性

国家の政策的な目標が、芸術文化財の外部性に関わるとすれば、政府（地方政府を含む）は芸術文化財の生産関連企業ならびに組織体に条件付補助金（レント）を供与しやすくなる。ここでのレントは、第1章で指摘した学習レントと移転レントの2つの形態の存在が芸術文化財の興隆に寄与する可能性を探る。

学習レントは、芸術文化財の供給に関係する。つまりアーティストがより良い作品を創造できるための時間的猶予というインセンティブの下、学習レントは、芸術文化財の供給の担い手を対象とし、その育成を目指すものである。い

¹⁰⁰ 本章は、三浦（2013）に大幅な加筆・修正を加えたものである。

ま、技能（古典芸能を含む）の育成は、一般的に、時間を要し、世代を超えて受け継がれていく性質があるとすれば、需要の変動に左右されることなく、ある一定の生産の継続をすることが不可欠になる。もちろん、その生産をコンスタントに促すインセンティブが需要サイドから与えられるものであれば、たとえ、正の外部性が期待されるとしても政府介入の条件を満たさない。しかし、ある財に対する需要（注：芸術文化財の特質から生じる需要の形）は、長期になればなるほど、多様な要因に規定されると考えられるので、供給は不安定になり、ひいては、供給も大きな変動を受けることになる。その場合、供給サイドの対応に限界があれば、生産の継続のためには、供給サイドにおいて、政府から生産の担い手に補助金を供与する必要が生じる。その供与にあたっては、芸術文化財の「供給」ならび財の「質の向上」を条件づけることも考えられる。このような条件付補助金は学習レントに相当する。

移転レントは芸術文化財の需要に関連する。チケットの価格を幾分下げることと、すでに舞台芸術の観客である消費者と今は観客ではないものの将来観客になるかもしれない潜在的な消費者に対し、鑑賞インセンティブを与えるものである。移転のメカニズムは、租税や補助金だけではなく、公的財産を私的財産へと転換する移転も含まれる。この処理で得られた所得は、金銭から資産に形を変える場合もあるが、結局は、その所得を受け取る者にとっては本来の所得以上になってしまうため移転はレントにあたる。移転の経済的な影響は、第1に移転により所得が減る側と所得を増やす側が、その移転を等しいと感じるならば、社会全体の厚生に影響を与えないということである。低所得者と高所得者では、ある金額にたいしての効用は同じではない。つまり、チケット価格への移転は、観客の所得状況に関係なく一律の場合が多いので、こちらが意図している観客層には届かないかもしれない。Abbing (2002) は、チケットが低く設定されたことで実際にオペラに行くとしても、「転換」のコストの方が費用が高くつくうえに、平均的な納税者が中の上クラスの人々の芸術消費に支払いをすることになり、所得の再分配に問題が生じると指摘する¹⁰¹。これについて、Abbing は、収入によってチケット価格に差をつける方法として、収入を考慮して構想されたクーポン券を渡すことを提案している。移転レントも第2章で

¹⁰¹ Abbing (2002 訳、pp.373-374)。Abbing は、もしオランダ政府が芸術への支援をやめると、チケット価格の上昇により、舞台芸術の公演に同じ頻度で通うと消費者の支出は平均すると10倍になると試算している。

みた他のレントと同じように、受益者が別の状況で獲得できたであろう額を上回る所得である¹⁰²ので、再分配の問題を解決することで、移転レントとして受け取った助成金の目的の大部分は達成される。移転レントにより、観客の増加を狙うのであれば、今以上にマーケティング調査に基づいたチケットの売り方にする必要がある。

3. レント・シーキングと芸術文化財

学習レントが芸術文化財の担い手の育成に影響を及ぼし、移転レントが芸術文化財の観客数に影響を及ぼすとわかれば、次に問題となるのは、いかにしてレントを獲得しレントが配分されるかということである。その過程において、芸術文化政策は、政策対象を芸術文化財とするがゆえに、レント・シーキングが発生しやすい土壌であるといえる。ここではその問題点について触れていく。

芸術文化政策の過程では、政府から芸術文化団体への支援が、間接的に行われていることで、レント・シーキングが発生しやすい可能性がある。Grampp (1989) は、レント・シーキングが発生しやすい理由として、①芸術の経済構造はレント・シーキング活動に結びつきやすい、②芸術は支援を受けるのを待つのではなく自ら求めている、③支援を求めた人々には明らかに便益をもたらすが、その他の人々にはほとんどいきわたらない、と3つの根拠を提示している。例えば、同分野の全国組織やその上位組織がアドボカシーとしての役割を果たしているが、視点を変えれば、その組織自体がレントの維持のために必要とされているとも考えられる。また、芸術文化財は他の財に対して利害による影響力が少ない分、他の財と比べて助成金を受けやすい面があるのである。

Abbing (2002) は、芸術文化界でのレント・シーキングの特徴として指摘するのは、①圧力団体の個々のメンバーがかなり多くの便益を助成から得ている、②圧力団体の会員数は納税者全体に比して少ないうえ、それぞれの納税者が芸術文化に支払う分は極めて少ないため助成に反対することは割に合わない、③圧力団体は政府に実際に損害を与えるほどの影響力を持っている、の3点である。続けて Abbing の指摘では、芸術管理者や芸術コーディネーターといった芸術文化を支える側もレント・シーキングの結果、獲得した助成金から利益を

¹⁰² Khan (2000a)、p.40.

得、彼らの収入の方がアーティストの収入よりも高いという。本来ならば、芸術そのものへ向けられるはずだった資金が、レント・シーキング活動に費やされている状況である。それは、当の芸術家たちの次のような意識しよるものだろう。「行き過ぎた組織化と規律は、自律的なアーティストの精神に反するのである。組織化と規律は、ほとんどのアーティストのハビトゥスや、多くの芸術愛好家の内面化されたルールに直接反する」¹⁰³。しかしながら、芸術家と助成制度そのものをつなぐ人々や組織は、芸術文化の振興には欠かせない存在であり、彼らのプロデュース能力が芸術文化の消費者を含めた社会全体への便益の大きさを決めるといっても過言ではない。その部分への規律としてのモニタリングが適切に機能すれば、レント・シーキング活動も含めた芸術文化振興政策は功を奏すであろう。

4. レントと芸術文化財

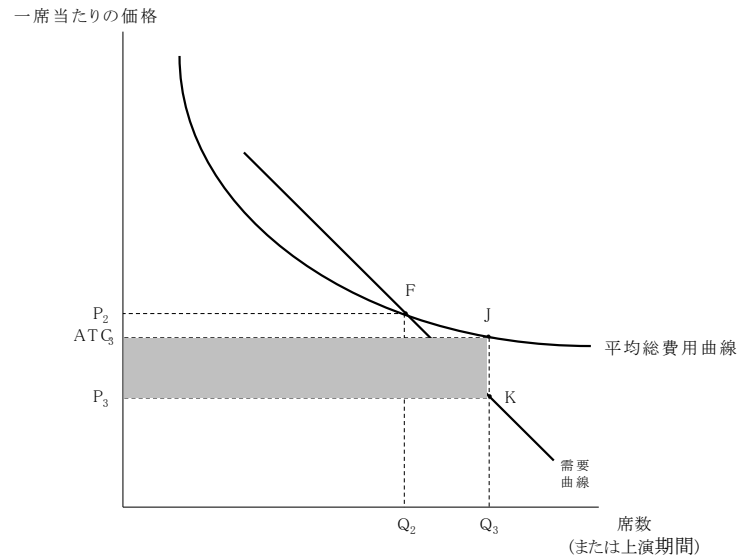
(1) 移転レント

ここで、非営利企業の機能と活動範囲を広げるために、Baumol and Bowen (1966) の舞台芸術は慢性的な赤字にさらされているという指摘を重ね合わせるならば、「政府による市場」の整備が必要となる。

いま、補助金や寄付金が財の需要と価格と上演にどのように影響するかを Heilbrun and Gray (2001) の描いた図 5-1 に基づき説明しよう。この場合、目的は、観客数を最大化することである。ここでは、上演される作品の品質は、寄付金や補助金による影響を受けないものと仮定すると、チケット価格を下げ、それゆえ、観客数を増やすことにつながる。このように需要サイドに影響を与えるレントを、ここでは、移転レントとよぶ。この結果、需要曲線と平均総費用曲線は、図 5-1 のようになる。寄付金や助成金がない場合、企業は点 F で Q_2 枚のチケットを、 P_2 価格で売ることができ、それで平均総費用をまかなうことができる。補助金のような収入が移転レントにより利用できるようになると、チケットの価格は、費用の水準より低く設定できる。この場合、価格が P_3 まで引き下げられると、観客数は、 Q_3 まで増える。上演期間が Q_3 のときのシートあたりの平均総費用は、点 J で示されるように ATC_3 である。ここで、1

¹⁰³ Abbing (2002 訳、p.378)。

図 5-1 芸術文化関連企業の上演と価格の決定（補助金がある場合）



出所：Heilbrun and Gray (2001), p.131, Figure 7.2.

席あたり $ATC_3 \cdot P_3$ の赤字が発生し、赤字の総量は $Q_3 \times (ATC - P_3)$ で示されるが、企業の財務諸表が正確ならば、それは利用した補助金や寄付金の合計金と等しくなる。こうして、移転レントにより、観客数を増大させることができる。

（２）芸術文化財における学習レント

工業財への学習レントは、「生産し続けること」が生産曲線の下方シフトをもたらすことになるという前提で供与されるが、芸術文化財を対象とした学習レントは、「生産し続けること」それ自体が目的の 1 つである。そうすることによって、芸術文化の継承が可能になるからである。

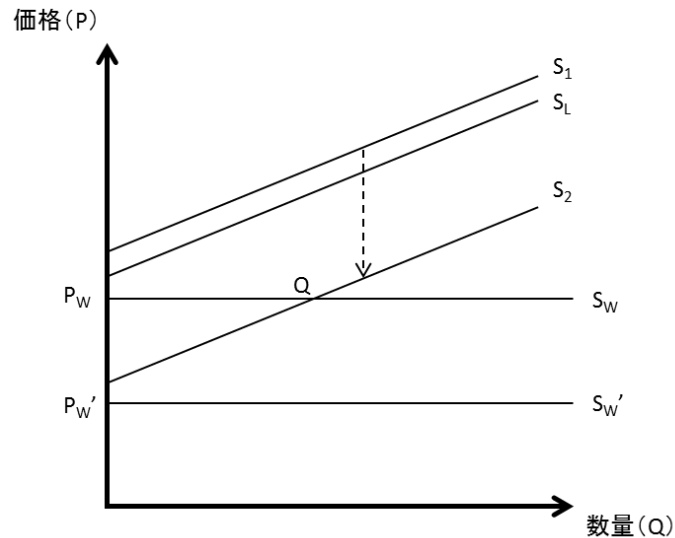
図 5-2 は、学習レントによる供給曲線の下方シフトをもたらし、この学習効果を前もって期待できるとすれば、その生産を担う企業に、事前的に、補助金（一種の超過利潤）を与え、「既存技術」の模倣を可能にし、それを「投資に体化させる」ことは意味を持つ。政府は、それと同時に、生産活動がスムーズになされるような「政策ならび制度構築」を配置すれば、なおのこと、学習効果が期待できよう。その結果、企業の財の生産活動は、図 5-2 で示すように、限

界費用曲線が学習効果によって S1 から S2 に下方シフトすることになる。その状況が実現できたならば、学習レントは意図した成果を得たといえる。このレントは、企業に学習を加速させるための「条件つき補助金」といえる。ここでは、それを Khan (2000a)にならい、学習のための条件付きレントであるので、学習レントと呼ぶ。

この学習レントによる供給曲線の下方へのシフトは、シュンペーターのイノベーションによる効果と類似する。芸術文化財においては、様式の継承があつてこそ創造活動にイノベーションがもたらされるといえるので、学習レントは実質的な革新、すなわち新規創造を伴い得るものである。もちろん、レントの発生はシュンペーターの革新の場合は、事後的であり、学習効果の場合は事前である。そのうえ、目的にそつた学習レントの適正使用をモニターする費用ならびに学習それ自体の効果の不確実性などを考慮すれば、学習レントと俊ペーター・レントには、大きな差異があることとなる。

学習レントが、図 5-2 で示すように、なぜ、供給曲線を下方にシフトさせるのか。この理由のすべてが「後発性の利益」と「学習」で説明できるわけではない。それゆえに、これが、レント理論を内在化した文化政策を実施するうえで、大きな問題になる。

図 5-2 学習レントによる供給曲線の下方シフト



横軸に数量 (Q) を、縦軸に価格 (P) を、それぞれとる。この国の需要量ならび供給量が、どれほど変化しても、世界の価格 (P_w) に影響を与えないほど、相対的には少量である。そのために世界の供給曲線 (S_w) は、価格 (P_w) のもと、 OQ 軸に平行である。その意味で、この国は小国である。それゆえこそ、産業保護政策が許容されている。

出所： 中村(2013), p99 より。

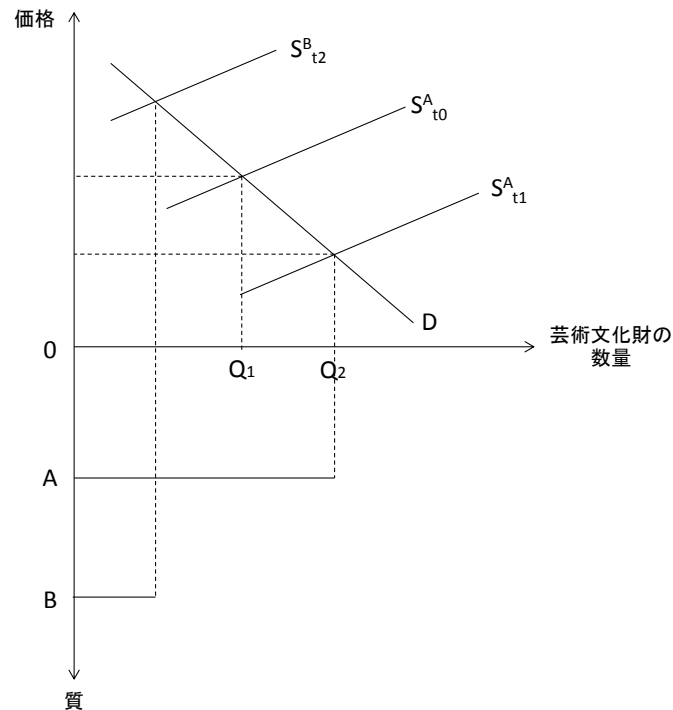
さらなる目的は、芸術文化財の質の向上である。図 5-3 は、芸術文化財が学習レントにより、量から質の向上へと転化していく過程の概念図である。上方の縦軸に価格、横軸に芸術文化財の数量、下方の縦軸に芸術文化財の質（芸術文化財 A より芸術文化財 B の方が財の質が高い場合は、 $A < B$ と示す）を、それぞれとる。芸術文化財 A の t_0 時点の供給曲線を St_0 、 t_1 時点の供給曲線を St_1 とする。この財に対する需要は、単純化のために、 t_0 時点と t_1 時点においてもシフトせずに、 D とする。この図におけるキーとなる概念は、「量が質に転化する」という考え方である。つまり、ある一定量（この図では OQ_2 ）の A の生産を実際に経験することによって、B ($B > A$) の生産が可能になるという考えである。その意味において、より質の高い B を得るための A の最小必要量は OQ_2 である。ここで、 t_0 時点から t_1 時点までの間、学習レントが与えられると、供給曲線が St_0 から St_1 にシフトする。今までの生産量の水準 OQ_1 では、B の生産が開始するまでは、A の生産規模は小さすぎるが、 OQ_2 の生産規模を経るこ

とによって、より質の高い B の芸術文化財を生産する条件が整備されその生産が可能となる。すなわち、 t_2 が B の財の生産可能の出発点となり、この生産曲線は、 SB_{t_2} で表される。このように、学習レントは、芸術文化財の質の向上に寄与する可能性を持っている。

工業財の生産活動に与えられる学習レントが、本来の目的を果たしているかどうかは、モニタリングに負うところが大きい。レント・シーキングによってレントの創出がなされる場合が多いために、その補助金の一部は、レント・シーキング費用に充てられたり、レント維持費用に回されるかもしれない。政府は、補助金の供与と引き換えに、レント抽出によって、その補助金の一部を入手しようとするかもしれない。そのような状況にあればあるほど、これらの学習レント（条件付き補助金）の流出を回避するために、モニタリングが必要になる。もし、そのレントが本来の課題と関係なく流用されたり、当初の予想とは異なり、学習効果が期待できないならば、そのレントの配分は中止すべきである。そのモニタリングは、客観性、透明性、数量化という要件を満たした基準で判断することによって、恣意性を排除することができた。しかし、芸術文化財の生産に与えられるモニタリングは、このような基準を設けることができないので、恣意性を排除することが困難である¹⁰⁴。このことは、補助金の捻出に制約が出されるまで、学習レントが無限に供与される恐れがあることを意味する。ただし、芸術文化財の生産者は常に新しく創造的な活動をするという前提を置けば、学習レントの無限化は回避できるかもしれない。芸術文化財の生産に対し学習レントを供与することは、このようなかなり厳しい前提を必要とする。

¹⁰⁴ 芸術文化財の質を評価することは価値の問題を含むため基準を決めるのは極めて困難である。ただし、芸術文化財のもつ「正の外部性がレントの創出を促進する」と考えているので、代理指標として外部性の大きさを代替させることも十分考えられる。しかしながら、例えそのように想定したとしても、この外部性の大きさの測定も、やはり、困難であろう。したがって、芸術文化財の質の指標は定量化できないので、あくまでも、定性的な基準である。

図 5-3 学習レントによる芸術文化財の量から質への転化について



出所： 三浦(2013), p144 を一部修正。

A より上質な B は、ある一定量 (OQ_2) を確保するまでは、生産できない。学習レントにより、A の「生産継続」が可能になり、A の供給曲線が下方にシフトして、 SA_{t0} から SA_{t1} になる。その時点で、A の産出量は、 OQ_2 となり、B の生産が、はじめて可能になる。その B をもつ財の供給曲線を SB_{t0} として図に示す。

5. まとめ

このように、学習レントによる供給サイドからの支援と、移転レントによる需要サイドからの支援を受けることによって、芸術文化財の供給を継続させることができると考えられる。その際に注意しなければならないのは、レントを獲得しレントが配分されていく過程で発生するレント・シーキング活動である。芸術文化は、Grampp (1989) や Abbing (2002) らの指摘するように、レント・シーキングが発生しやすい経済構造を持っている。助成金が本来の使用目的を達成するためにはモニタリングが適切に機能していることが求められる。

第6章 アーツ・カウンシルの役割と意義 ーレント・シーキングのモニタリング機関ー

1. はじめに

近年、我が国においてもアーツ・カウンシルという組織の導入が進んでいる。アーツ・カウンシルは、国や地方自治体が芸術文化政策を推進する新たな仕組みであり、芸術文化活動に対する助成の審査・決定および助成された活動の評価を行う専門家による機関である。この機関は 1946 年に英国で誕生したアーツ・カウンシルをモデルとしている。

文化庁は、2011 年度から 2016 年度までの 5 年間の「日本版アーツ・カウンシル」の試行的な導入を経て、2017 年度からの本格導入を目指している。また、同時に、自治体による設置も進んでいる。東京都は 2012 年 4 月に準備組織を設置後、同年 12 月に公益財団法人東京都歴史文化財団内に「アーツ・カウンシル東京」を設置した。東京に次いで、大阪府・市でも 2013 年度に「大阪アーツ・カウンシル」が設置された。

これまでの助成制度に対する問題意識（助成金の与えられ方、使われ方、評価方法）から導入にいたったことから、前章で述べたモニタリングの役割を担う機関が芸術文化政策にも誕生する可能性があるといえよう。アーツ・カウンシルは 1945 年に創設され Keynes が初代議長をつとめた。Keynes がアーツ・カウンシルの創設にどう関わったのかに触れることは、現在の文化政策の源流となっているアームズ・レングスの原則と重なることから意味がある。

本章では、日本に試験的に導入されている機関でそのモデルとなっている英国アーツ・カウンシル誕生までの設立経緯の歴史的な背景に触れ、Keynes がなぜ芸術支援に財政という手段に行きついたのか、またそのアーツ・カウンシルがモニタリンの機能を果たす可能性について考察を行う。

2. 芸術家協会の創設と CEMA

（1）芸術家協会の創設への参加

1900 年代初頭、イギリスの画家たちは小さなグループに分裂していた。その分裂していた小グループの合併により、1913 年 11 月 15 日に、「ロンドン・

グループ」が結成された¹⁰⁵。第一次世界大戦後の 1921 年、Keynes は、「ロンドン・グループ」の展覧会のカタログの前書きを依頼された。彼は、その中で「ロンドン・グループの会長がこの前書きを書くように私を誘ったのは、金融問題の作家としてでしかあり得ないであろうから」と自分の立場を明確にした上で、ロンドン・グループのメンバーへの支援の必要性を次のように書いた。「文明の時代は、常に、芸術のパトロンが、彼の生活する社会のために卓越した顕著な機能を果たすものだとすることを認めて来た。パトロン無しに芸術というものは、容易には栄え得ない。」(Keynes 1982：訳 p.414) と展覧会を訪れた人々に絵画を買うことを推奨するも、グループで展覧会を開いたところで、それは画家たちの収入へはつながらなかった¹⁰⁶。

Keynes はロンドン・グループの組織効率の悪さと絵が売れない事実を解決すべく、1925 年に 4 人の設立メンバー¹⁰⁷の 1 人となり、ロンドン芸術家協会を設立した¹⁰⁸。この協会は「協同組合」という組織形態をとっており、芸術家のエージェントとして活動し、芸術家に収入の保証を与えるというマネジメント機能を持っていた。その目標は、芸術家を収入面の不安から解放し、創作活動に打ち込める環境をつくることだった。

マネジメント側の具体的な仕事としては、スタッフの指名、取引業者との調整、協会と交わされる契約等があった。新規メンバーの加入は芸術家メンバーに委ねられた。その協同組合は、Keynes を含む設立メンバーの 4 人は保証人

¹⁰⁵ Dostaler (2008 訳、p.536)および Keynes (1982 訳、p.295)参照。

¹⁰⁶ ロンドン芸術家協会設立にあたって書いた論文冒頭に、ロンドン・グループを「作品を扱う効率的な組織を欠き、そのため過去一丁年の間に殆ど信じられないくらい僅かの絵しか売ることの出来なかった芸術家たちのグループ」(Keynes 1982：訳 p.415) と評している。

¹⁰⁷ 他の設立メンバーは、Samuel Courtauld、James Hindley-Smith、L・H.Myers の 3 人であった。Keynes の友人で、裕福な実業家であった Samuel Courtauld は芸術の後援者で絵画のコレクターでもあり、Keynes のいうところの「芸術のパトロン」だった。彼の収集した絵画コレクションの大半は、ロンドン大学附属美術館のコートールド・ギャラリーに、一部は国立美術館のテート・ギャラリーに寄贈された。James Hindley-Smith、L・H.Myers もイギリス絵画の収集家であった (Dostaler 2007：訳 p.536 参照)。Keynes 自身も 1918 年に購入したセザンヌの『林檎』を契機として本格的な絵画の収集家になった。

¹⁰⁸ ロンドン芸術家協会の最初のメンバーは総てロンドン・グループのメンバーであり、Bernard Adenay、Keith Baynes、Vanessa Bell、Frank Dobson、Duncan Grant、Roger Fry、Frederick Porter の 7 人であった。うち Vanessa Bell、Frank Dobson、Duncan Grant、Roger Fry の 3 人はブルームズベリー・グループ来の旧友。

として、メンバー一人当たり年間 150 ポンドの所得を提供した。一方で、メンバーの画家は絵画の売上高の 30%を協会に収めるが、収入が手数料差引後 150 ポンドを下回った場合は、Keynes らの設立メンバーがそのマイナス分をカバーした。150 ポンドを上回った分は画家に支払われた。そのため、この手数料としての 30%は協会運営の経費に必要だった。一方で協会のメンバーを選定するのは、「将来にわたっての相応しいメンバーを獲得するためには、我々は見込みある新人の仕事に鋭い同情的な目を持つ我々自身の芸術家メンバーに、殆ど全面的に依存しなければならない。」(Keynes 1982: 訳 p.421) としつつも、年 2 回開かれる選定会議では、候補者の作品に対する判断はメンバーと保証人であるとの記述もあり、完全に芸術家たちに任せていたわけではなかった。それは、Keynes が、協会は慈善団体ではないので、絵画の商業的な側面からも、いくら将来性があっても駆け出しの画家は受け入れられないし、何れ作品は売れるだろうという合理的なサインがない限りはメンバーには選ばないとの彼の考えを述べていることからわかる¹⁰⁹。また、Keynes は、初期メンバー以外のメンバーに対して財政基盤を強化したがった。しかし、稼ぎのない若手に先輩格のメンバーが稼いだ分を与えることに嫌気がさす芸術家もでてきた。こうした Keynes の芸術そのものへの干渉は芸術家の反感を買うことにつながった。

さらに、1931 年、世界大恐慌のあおりを受け、Keynes は絵画展での価格を通常の半額ほどに引き下げることを協会のメンバーに納得させた。しかし協会の運営は危機を迎え、初期メンバーの 3 人¹¹⁰がロンドン芸術協会から脱退し、他の画廊へ移ってしまうという事態を迎え、1933 年 10 月にロンドン芸術家協会は幕を閉じた。それでも協会は最初の 4 年半でメンバーによる 700 点以上の芸術作品を総額 22,000 ポンドで売った。

このロンドン芸術家協会の失敗により、Keynes は、芸術家と非芸術家の集合体が共に組織運営していくことの困難さと民間努力による芸術家支援の限界に気づくことになった¹¹¹。まさに、スキデルスキーの指摘のように、Keynes のロンドン芸術家協会における役割は、支援金を出すことであって芸術のことは芸術家にまかせるべきことであった¹¹²。ロンドン芸術家協会の経験は、

¹⁰⁹ Keynes (1982 訳、p.305)参照。

¹¹⁰ Duncan Grant、Vanessa Bell、Keith Baynes の 3 人のこと。Roger Fry と Frank Dobson はそれ以前に脱会していた。

¹¹¹ 持元 (2001、p.26) 参照。

¹¹² Skidelsky (1992, p.244)、持元 (2001、p.26) 参照。

Keynes をこの後の多岐にわたる芸術分野を民間の力のみに頼ることなく総合的に支援する組織へと導いた¹¹³。

(2) CEMA

1942 年、Keynes は、音楽・芸術奨励協議会 (the Council for the Encouragement of Music and the Arts : 略称 CEMA) の会長就任への要請を受け入れた。CEMA は、戦時下における芸術家の支援と市民に対する芸術サービスを提供するために、1940 年にピルグリム・トラストにより創設された民間団体だった¹¹⁴。しかし、Keynes が会長に就任するまでに、ピルグリム・トラストは資金提供から撤退し CEMA は完全に政府の公的支援下に入った。ここを機に Keynes の芸術支援は、民間ベースから公的ベースに変わっていく。この背景には、国民の CEMA に対する支持の広がり政府を公的支援に踏み切らせたことがあった¹¹⁵。

CEMA の会長に就任する前から Keynes は、CEMA がアマチュアの活動支援に力を入れすぎていることや教育的な活動として芸術が提供されていることに疑問を感じていた¹¹⁶。Keynes は、最高水準の芸術を追求する人々を助け、最上の芸術を期待し、それを良しと思えるような新しい観客層に鑑賞をなじませることが CEMA の役割だと考えた¹¹⁷。Keynes は CEMA を運営するにあたり

¹¹³ 持元 (2001、p.27) 参照。

¹¹⁴ 倉林 (1995) p.91 に詳しい。

¹¹⁵ 王権と芸術が結びつく歴史のなかったイギリスは、フランスやオーストリアのようなパトロネージの伝統が稀薄であることに加え、自由放任主義と夜警国家主義の伝統から芸術への政府介入はしない立場をとる。20 世紀前半までのこの流れは、戦時下の CEMA の提供するコンサート、美術展、演劇などの芸術への市民の支持により、政府は芸術に対する助成を開始することとなった (中川 2001、p.121)。

¹¹⁶ CEMA の推進役でもある事務局長の Thomas Jones 博士が CEMA の活動を社会活動の延長線にあるととらえていたため、その思想が反映された (Glasgow 1975 訳、p.339)。この頃の Keynes は演劇やバレエといった舞台芸術に傾倒していた。Glasgow(1975)によれば、ケインズの芸術を楽しんでいる姿をみるのが、彼女が Keynes と仕事をして一番気持ちよかったことで、実際に彼女にあてた手紙には芸術に対して「楽しみ」、「面白い」という言葉が何度も出てきたという。また、ツルゲーネフの『田舎での一月』の初日、Keynes が幸せそうなため息をつきながら言った「ああ、これは世界で一番美しい芝居だよ」という言葉は彼女の強い印象として残った。だからこそ Keynes は芸術を「教育」としてではなく、「余暇」として自由に人々が楽しむことを望んだのだろう。

¹¹⁷ Keynes (1982 訳、p.492)参照。

「芸術自体にもっと注意を向ける」方針をとった¹¹⁸。当時の Keynes の CEMA に対する考え方は、Glasgow (1975) の論文に引用されている Keynes 自身の言葉が最適であろう。すなわち、「われわれは……この国の演劇や音楽、美術の活動を中央から分散させ、各地方の中心を作り、あらゆる州や都市にこれらについての自治体を育成することに関心があります……しかしロンドンを芸術上の一大メトロポリスとし、市と美とが訪れ賛嘆する場所とすることもわれわれの仕事」¹¹⁹であった。

第2次世界大戦も終わろうとしていた頃、Keynes にとって、CEMA という組織が平時において進むべき方向性はどうすべきかとの問題が大きくなった¹²⁰。その問題は、CEMA の役割は建物を提供することなのか、補助金を配分する団体としてあるべきなのか、それとも芸術を提供する経営団体となるべきなのかという CEMA の存在意義を問うものであった¹²¹。この問いかけが Keynes のアーツ・カウンシルへの構想へとつながった。

3. CEMA からアーツ・カウンシルへ

(1) 変容の背景

1944年9月、CEMAの理事会で、Keynesの描いていた新しいビジョンの具現化として「王立芸術評議会」の創設が提案された。その新しい組織のメンバーは11人で、そのうちの委員長、副委員長および音楽、演劇、視覚芸術の3分野から選出された有識者委員の5人で理事会が作られ、運営資金は教育省からの補助金で年50万ポンドをあてるというものであった。この提案は、1945年1月に承認され、同年6月に政府が恒久的組織として名称を変更することで正式に発足となった。ここに、「英国芸術評議会」(the Arts Council of Great Britain)が誕生するのである。Keynesは英国芸術評議会の初代議長となった。

Keynesは、音楽・芸術奨励協議会がその頭文字をとってCEMAと呼ばれる

¹¹⁸ Glasgow (1975 訳、p.341)参照。

¹¹⁹ *ibid.*

¹²⁰ Keynesは、この点について次のように述べている。「C・E・M・Aは私的な援助で出発したけれども、・・・出発辞典で、我々の目的は、戦争が取り去ったものを埋め合わせることでした。しかし、我々は平和時においてさえ決して存在しなかったものを提供しているのだということに、間もなく気付いたのです。」(Keynes 1982: 訳 p.499)

¹²¹ 倉林 (1995)、p.92 参照。

ことが気に入らなかった。英国芸術評議会発足後に BBC 放送を通じて記念講演を行い、その後『リスナー』に掲載された 1945 年の「アーツ・カウンシル：その政策と期待」の中で次のように述べている。「あなた方が我々を短く『アーツ・カウンシル』と呼んで下さること、そして我々のイニシャルを変なでっち上げた言葉に転じようとされないことを望むものです。我々は発音不可能と期待するイニシャルを注意深く選びました」¹²²。また、Keynes は、この中で、彼の芸術家の仕事について「あらゆる面で、その本質上、個人的で自由な、規制なく、組織化されず、統制されない」とし、芸術家の仕事の「進むべき方向」は誰も決められず、公的な支援は「教えたり検閲したりすることではなく、勇気、確信および機会を与えること」と言及している¹²³。ここに、現在の文化政策において、Keynes が「アームズ・レングスの法則」を提唱したと言われる所以があるといえる。

（２）Keynes の芸術支援

前項までにみてきたように、Keynes は、芸術家協会のような「協同組合」、CEMA のような「民間団体」を通じて、芸術家の支援と芸術と社会のつながりを様々な組織形態の中で実践してきた。その度ごとに経験した芸術家への干渉や支援する対象はプロなのかアマチュアなのかといったことを発端とした内部でのもめごとは、芸術に不介入という芸術支援のスタイルを生み出した。

このスタイルに加えて、Keynes が芸術支援に公的資金を取り入れようとしたのには、政府の役割の変化であった¹²⁴。Keynes はそれまでの経済学が想定していた「供給はそれみずからの需要をつくりだす」というセーの法則では論証できなかった不況と失業の究明し、自由放任主義の経済から政府の介入する経済理論をうちたてた。1926 年の「自由放任の終焉」の中で述べている政府の役割は、政府が介入すべき基準である。

国家のなすべきことでもっとも重要なのは、私的な諸個人がすでに遂行しつつあるような活動に関係しているのではなく、個人の活動範囲外に属する諸機能や、国家以外には誰ひとりとして実行することのな

¹²² Keynes (1982 訳、pp.500-501)。

¹²³ *ibid.*

¹²⁴ 的場 (1993) p.268 参照。

いような諸決定に関係している。政府にとって重要なことは、個人がすでに着手しつつあることに手を付けることではないし、またそのようなことを多少とも上手にこなしたり、少々下手ながらも遂行するというだけでもなく、現在のところ全然実行されていないことを行うということなのである¹²⁵。

また、Keynes がアーツ・カウンシルを設立するまでの過程には、彼が大学時代から所属していたブルームズベリー・グループが影響を与えたということに触れておかねばならない。ブルームズベリー・グループは、20 世紀の初頭にケンブリッジ大学で生まれた、後に文学、美術、美術評論、文芸評論、政治、経済の分野で活躍することになる人々からなる知的グループである。メンバーは全員が同時期にケンブリッジに在学していたわけでもなくアポスルスの会員でもなかった彼らを結びつけたものは、「人間関係や芸術作品について、ある共通した感じ方」を持っていたことだった¹²⁶。また、1938 年の「若き日の信条」の中で、Keynes はブルームズベリー・グループの特徴として次のように述べている。

われわれは一般的ルールに従うという、われわれに課せられた個人的責任をまったく拒否した。われわれは個々のケースを、すべてその功罪に応じて判断する権利を主張し、また立派に判断できる知恵と経験と自制心を備えていると主張した。これはわれわれの信条の中でも非常に重要な部分であり、強引にけんか腰で主張した点であった¹²⁷。

このような背景と経緯のもとで、Keynes の政府からの資金獲得と芸術に不介入というスタイルで芸術支援を実行すべくアーツ・カウンシルは、準自治的・非政府団体という組織形態にいきついた。アーツ・カウンシルの誕生は、自由権としての思想・表現の自由と社会権の萌芽としての芸術的環境の保障を宣言したといえる¹²⁸。

¹²⁵ Keynes (1972a 訳、p.348)。

¹²⁶ Levy (1975 訳、p.94)参照。

¹²⁷ Keynes (1972b 訳、pp.581-582)。

¹²⁸ 中川 (2001)、p.122 参照。

4. モニタリング機関としてのアーツ・カウンシルの意義

(1) レント・シーキングのモニタリングの意義

第5章において、レントはレント・シーキングによって創出される場合が多いために、補助金の一部を次のレント・シーキング費用に充てたり、いったん獲得したレントを維持するための費用に回したりするかもしれないと述べた。そうした状況にあればあるほどのレントは本来の目的から剥離したところへ流れてしまう。そうした流出を回避するための1つの手段がモニタリングである。

では、実際に助成金を受け取った芸術文化団体や芸術家に対して、助成金が学習レントとして機能するためにモニタリングに求められるものは何であろうか。第2章において、芸術文化団体や芸術家に対してのモニタリングは、芸術文化財の質の向上の評価の客観性や数量的な基準の策定が困難であるために、客観性、数量化、透明性といった基準が欠如するため恣意性の排除は困難である。しかし、これらを維持できないと、「レントがレントを作り出す」状況になり、芸術家の育成は表向きで他の利権の構築メカニズムが動き出す可能性を生む。

芸術文化財に対する助成において、国、地方自治体、および公的機関がプリンシパルで、芸術文化団体がエージェントになる関係がある以上、レント・シーキング活動の過程において、両者に同じ目的があるとは言えない。現在、施行されている多くの芸術文化に対する支援政策において、目標が設定され、立案・決定・実施の後に評価されるというフローをたどる。しかし、こうした事後的な評価ではなく、すでに支援を受けている芸術文化団体や、芸術家の活動において、できるだけ、自動的に連続的なチェックをすることで、状況の把握や問題点を見つけやすくなる。それによって、追加措置や次の政策への反映も適切になされる。こうしたレント・シーキングのモニタリングが有効に機能するかぎりにおいて、生産の継続が可能になり、時間の経過とともに、さらなる再生産活動へとつながり、やがてはレントを必要としなくなる。

(2) アーツ・カウンシルの役割¹²⁹

Keynes が初代会長をつとめた英国アーツ・カウンシルは、今や 550 人の職

¹²⁹ 本項の内容は、吉本（2011）、アーツカウンシル東京（2013）をもとにしている。

員がおり、現在、全国評議会と呼ばれる全国組織と 9 つの地域評議会から成る。今もなお、政府とは協働という関係性を保っているが、政府の省庁とは独立した形でアーツ・カウンシルは存在し、アームズ・レングスの関係は保持されている。

アーツ・カウンシルの助成制度は、全国戦略に基づいた財政支援、芸術支援、開発資金の 3 つのプログラムから構成される。その助成の特徴は、活動の評価測定を重要視している点である。それは、アーツ・カウンシルのミッションである「優れた芸術を全ての人に」の 5 つの目標¹³⁰に対応して支援先の活動を評価しているという点である。あくまでも、アーツ・カウンシルが助成をするのは、自分たちとパートナーシップを組んで、ともにアーツ・カウンシルのミッションを達成してもらうためなのであり、公的資金を使っている限り、そこから逸脱しないように監視をしているのだ。

また、支援対象となる芸術文化団体に対しては 3 か月ごとのモニタリングが実施されリスク評価がなされる。地域事務所の担当者が実際に出向き助成団体の活動をモニタリングし、アーツ・カウンシルのミッションに対応しているかを評価する。その評価基準は、①活動の質、芸術的な成果、参加者の体験の質、②芸術活動への市民参加の促進度合、③運営方法と成果の持続性、④財源面での実現性と将来に及ぼす効果である。また、芸術的な評価に関しては 150 人のアーツ・カウンシルの内外の評価者から意見を収集している。芸術支援については、支援している各団体は活動の報告書をアーツ・カウンシルに提出することで、団体の問題点や課題、次の戦略を協働で検討する。

英国におけるアーツ・カウンシルは、選定、審査、事後評価に加え途中でモニタリングをおこなうことで、芸術文化の振興にむけて助成先の団体や個人とパートナーシップをより強固なものとし、芸術を通じて地域に変革をもたらす英国に活力を与えている。アーツ・カウンシルという組織は、助成金を与えるだけの機関ではなく、レント・シーキングのモニタリング機能を果たす可能性がある。

¹³⁰ 5 つの目標 (The Goals) は、2010 年から開始した 10 年間の戦略フレームで、次のとおりである。Goal1: 才能と芸術的卓越性が、繁栄し、賞賛される、Goal2: より多くの人々が芸術を経験し、インスピレーションを受ける、Goal3: 芸術分野が持続可能であり回復力があり、革新的である、Goal4: 芸術分野のリーダーや芸術に従事する人材は、多様で高度なスキルを持っている、Goal5: すべての子どもや若者が芸術の豊かさを体験する機会を持つ、である。

5. まとめ

英国アーツ・カウンシル誕生までの設立経緯の歴史的背景に触れることで、Keynes が芸術に財政支出をするにいたる理由を明らかにした。Keynes は、芸術家協会のような「協同組合」、CEMA のような「民間団体」を通じて、芸術家の支援と芸術と社会のつながりを様々な組織形態の中で実践してきたが、その度ごとに経験した芸術家への干渉や内部でのもめごとは、芸術に不介入という芸術支援のスタイルを生み出した。このスタイルに加えて、Keynes が芸術支援に公的資金を取り入れようとしたのは、政府の役割の変化であった。Keynes の主張する国家のなすべき重要なことは、個人がすでに遂行しつつあるようなことではなく、個人や民間では到底達成しえないことであった。Keynes は、政府からの資金獲得と芸術に不介入というスタイルで芸術支援を実行すべくアーツ・カウンシルを準自治的・非政府団体という組織形態で設立するにいたった。こうした Keynes のスタイルは、アームズ・レングスの原則とともに現在のアーツ・カウンシルに引き継がれている。

一方で、芸術文化政策で、レント・シーキングのモニタリングが有効に機能するかぎりにおいて、芸術文化における活動の継続が可能になり、時間の経過とともに、さらなる活動へとつながり、やがてはレントを必要としなくなる。アーツ・カウンシルがその適切なモニタリング機能を果たせるかもしれない。さらに、芸術文化に対する助成制度をこのようなレントおよびレント・シーキングの枠組みでとらえることで、制度そのものが誰によってどのようにして生み出され、それがどのように実行され、その結果から我々は次に何をするべきかという、制度と政策を1つのストーリーとして捉える評価方法を見出すこともできるかもしれない。現在、助成をおこなう機関は単なるお金を渡すだけの機関だと考えがちだが、モニタリングを適切に機能させることで、芸術文化の振興に向けて、助成先の団体や個人とパートナーシップをより強固なものとし、ともに目標を達成していく幅広い役割を果たすことができる。日本に導入されたアーツ・カウンシルのモニタリング機能とその適用性については、さらなる検証が必要となってくる。

参考文献

【欧文文献】

- Abbing, Hans (2002) , *Why Are Artists Poor? The Exceptional Economy of the Arts*, Amsterdam : Amsterdam University Press. (山本和弘訳『金と芸術：なぜアーティストは貧乏なのか？』グラムブックス、2007年)
- Baumol, William J. and Bowen William G. (1966), *Performing Arts – The Economic Dilemma*, New York : Twentieth Century Fund. (池上惇・渡辺守章監訳『舞台芸術：芸術と経済のジレンマ』芸団協出版部、1994年)
- Blau, Peter M. (1964), *Exchange and Power in Social Life*, New York: Wiley. (間場寿一・居安正・塩原勉訳『交換と権力－社会過程の弁証法社会学』新曜社、1974年)
- Blaug, Mark ed. (1976), *Economics of the Arts*, London : Martin Robertson, Aldershot : Gregg Revivals, 1992.
- Blaug, Mark (2001), “ Where Are We Now in *Cultural Economics?* ”, *Journal of Economic Surveys*, Vol. 15(2), pp.123-143.
- Broadway League, *Broadway Theatres in NYC*,
http://www.broadwayleague.com/index.php?url_identifier=broadway-theatres-in-nyc-1.
- Dostaler, Gilles (2007), *Keynes and his Battles, Cheltenham U.K.: Edward Elgar*. (鍋島直樹・小峯敦監訳『ケインズの闘い－哲学・政治・経済学・芸術』藤原書店、2008年)
- Frey, Bruno S. and Pommerehne, Werner W. (1989), *Muses & Markets : Explorations in the Economics of the Arts*, Oxford : Basil Blackwell.
- Frey, Bruno S. (2003), *Arts & Economics : Analysis & Cultural Policy* (2nd Edition), Springer.
- Ginsburgh, Victor A. (1996), *Economics of Arts and Culture : Invited Papers at the 12th International Conference of the Association of Cultural Economics International*, Amsterdam : Elsevier.
- Ginsburgh, Victor A. (2004), *Economics of Arts and Culture : Invited Papers at the 12th International Conference of the Association of Cultural*

- Economics International*, Amsterdam : Elsevier.
- Ginsburgh, Victor A. and Menger, Pierre-Michel eds. (1996), *Economics of the arts : selected essays*, Amsterdam : Elsevier.
- Glasgow, Mary (1975), "The concept of the Arts Council" In *Essays on John Maynard Keynes*, ed. Milo Keynes, Cambridge : Cambridge University Press, pp.260-271. (柴田俊彦訳「アーツ・カウンシルの構想」佐伯彰一・早坂忠訳『ケインズ 人・学問・活動』東洋経済新報社、1978年)
- Grampp, William D. (1989), "Rent-seeking in arts policy", *Public Choice*, Vol. 60, pp. 113-121.
- Graziano, Luigi (1975), *A Conceptual Framework for the Study of Clientelism* (Cornell University Western Societies Program Occasional Paper No.2), N.Y. : Cornell University. (河田潤一訳「『恩顧主義 (clientelism)』研究の概念枠組」『甲南法学』第18巻、pp.261-262、1978年)
- Harberger, Arnold C. (1954), "Monopoly and Resource Allocation", *American Economic Review*, Vol.44(2), PP.77-87.
- Harberger, Arnold C. (1959), "Using the Resources at Hand More Effectively", *American Economic Review*, Vol.49(2), PP.134-146.
- Heilbrun, James and Gray, Charles M. (2001), *The Economics of Art and Culture, 2nd edition*, New York : Cambridge University Press.
- Hellman, T., K. Murdok, and J. Stiglitz (1997), "Financial restraint: Toward A New Paradigm", In *The Role of Government in East Asian Economic Development: Comparative Institutional Analysis*, eds. Aoki, M., Kim, and M. Okuno-Fujiwara, Oxford: Clarendon Press.
- Hindmoor, Andrew (2006), *Rational Choice*, Basingstoke : Palgrave Macmillan.
- Houthakker, H.S. and Lester D. Taylor (1966), *Consumer Demand in the United States, 1929-1970*, Cambridge : Harvard University Press.
- Keynes, J.M. (1972a), *Essays in Persuasion, The Collected Writings of John Maynard Keynes* Vol. IX, ed. Donald Moggridge, Macmillan. (宮崎義一訳『説得論集』ケインズ全集第9巻、東洋経済新報社、1981年)
- Keynes, J.M. (1972b), *Essays in Biography, The Collected Writings of John*

- Maynard Keynes* Vol. X, Macmillan. (大野忠男訳『人物評伝』ケインズ全集第10巻、東洋経済新報社、1980年)
- Keynes, J.M. (1982), *Social, Political and Literary Writings, The Collected Writings of John Maynard Keynes* Vol. XXVIII, ed. Donald Moggridge, Macmillan. (那須雅彦訳『社会・政治・文学論集』ケインズ全集第28巻、東洋経済新報社、2013年)
- Khan, Mushtaq H. (2000a), "Rents, Efficiency and Growth" In *Rents, Rent-seeking and Economic Development: Theory and Evidence in Asia*, eds. M.Khan and K.S. Jomo, Cambridge: Cambridge University Press, pp.21-69. (武田巧訳「レント、効率性、成長」中村文隆・武田巧・堀金由美監訳『レント、レント・シーキング、経済開発－新しい政治経済学の視点から』、人間の科学社、2007年)
- Khan, Mushtaq H. (2000b), "Rent-seeeking as Process" In *Rents, Rent-seeking and Economic Development: Theory and Evidence in Asia*, eds. M.Khan and K.S. Jomo, Cambridge: Cambridge University Press, pp.70-144. (武田巧訳「過程としてのレント・シーキング」中村文隆・武田巧・堀金由美監訳『レント、レント・シーキング、経済開発－新しい政治経済学の視点から』、人間の科学社、2007年)
- Khan, Mushtaq H. and Jomo, K. S. (2000), "Introduction" In *Rents, Rent-seeking and Economic Development: Theory and Evidence in Asia*, eds. M.Khan and K.S. Jomo, Cambridge: Cambridge University Press, pp.1-20. (中村・武田・堀金訳「序章」中村文隆・武田巧・堀金由美監訳『レント、レント・シーキング、経済開発－新しい政治経済学の視点から』、人間の科学社、2007年)
- Kruger, A.O. (1974), "The Political Economy of the Rent-Seeking Society", *American Economic Review*, Vol. 64(3), pp.291-303. (山下耕治訳「レントシーキング社会の政治経済学」加藤寛監訳『レントシーキングの経済理論』勁草書房、2002年)
- Levy, Paul (1975), "The Bloomsbury Group" In *Essays on John Maynard Keynes*, ed. Milo Keynes, Cambridge : Cambridge University Press, pp.60-72. (橋口稔訳「ブルームズベリー・グループ」佐伯彰一・早坂忠訳『ケインズ 人・学問・活動』東洋経済新報社、1978年)

- Moore, T.G.(1968), *The Economics of the American Theater*, Durham, N.C. : Duke University Press.
- Mundell, Robert A. (1962), “Review of L.H.Janssen: Free Trade, Protection and Customs Unions”, *American Economic Review*, Vol.52(3),pp.621-622.
- O’ Hagan, John W. (1998), *The State and the Arts : An Analysis of Key Economic Policy Issues in Europe and the United States*, Cheltenham : Edward Elgar.
- Peacock, Alan T., and Ronald Weir (1975), *The Composer in the Market Place*, London : Faber Music.
- Peacock, Alan T., and Ilde Rizzo eds. (1994), *Cultural Economics and Cultural Policies*, Dordrecht : Kluwer Academic Publishers.
- Samuels, W.J. and N. Mercuro (1984), A Critique of Rent-seeking Theory, in *Neoclassical Political Economy: The Analysis of Rent-seeking and DVP Activities*, ed. D.C. Colander, Cambridge, Massachusetts: Ballinger Publishing Company.
- Scott, James. C. (1972b) , Patron-Client Politics and Political Change in Southeast Asia, *American Political Science Review*, Vol. 66(1), pp.91-113.
- Skidelsky, Robert (1992), *John Maynard Keynes vol.2: The Economist as Saviour 1920-1937*, London: Macmillan.
- Smith, Adam (1776), *An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations*, Sixth edition, London : A. Strahan and T. Cadell. (山岡洋一訳『国富論—一国の豊かさの本質と原因についての研究』上・下巻、日本経済新聞出版社、2007年)
- Throsby, David and G. A. Withers (1979), *The Economics of the Performing Arts*, Edward Arnord (Australia) Pty Ltd, Aldershot : Gregg Revivals, 1993.
- Throsby, David (1994), “The Production and Consumption of the Arts: A View of Cultural Economics”, *Journal of Economic Literature*, Vol. 32(1) , pp. 1-29.
- Throsby, David (2001), *Economics and Culture*, Cambridge : Cambridge

- University Press. (中谷武雄・後藤和子監訳『文化経済学入門：創造性の探求から都市再生まで』日本経済新聞社、2002年)
- Throsby, David (2010), *The economics of cultural policy*, Cambridge : Cambridge University Press. (後藤和子・坂本崇監訳『文化政策の経済学』ミネルヴァ書房、2014年)
- Tollison, Robert (1982), “Rent Seeking : A Survey”, *Kyklos*, 35(4), pp.575-601. (山内弘隆訳「レントシーキング：サーベイ」加藤寛監訳『レントシーキングの経済理論』勁草書房、2002年)
- Tollison, Robert (1997), “Rent Seeking” In *Perspectives On Public Choice : A Handbook*, ed. Dennis C. Mueller, New York : Cambridge University Press, pp.506-525. (関谷登・大岩雄次郎訳「レントシーキング」『ハンドブック公共選択の展望 第三巻』多賀出版、2001年)
- Towse, Ruth ed. (1997a), *Cultural economics : The arts, the Heritage, and the Media Industries*, Cheltenham : Edward Elgar, Vol.1 & Vol.2.
- Towse, Ruth ed. (1997b), *Baumol's Cost Disease : The Arts and Other Victims*, Cheltenham and Northampton USA: Edward Elgar.
- Towse, Ruth ed. (2003), *A Handbook of Cultural Economics*, Cheltenham U.K. and Northampton USA : Edward Elgar.
- Towse, Ruth ed. (2007), *Recent developments in cultural economics*, Cheltenham U.K. : Edward Elgar.
- Tullock, Gordon (1967), “The Welfare Costs of Tariffs, Monopolies, and Theft”, *Western Economic Journal*, Vol.5(3), pp.224-232. (太田耕史郎訳「関税、独占と窃盗の厚生費用」加藤寛監訳『レントシーキングの経済理論』勁草書房、2002年)

【邦文文献】

麻生良文（1998）『公共経済学』有斐閣。

アジア・ゲートウェイ戦略会議編（2007）「アジア・ゲートウェイ構想」。

アーツカウンシル東京（2013）「日本におけるアーツカウンシルの役割を考える」、オープン・フォーラム報告書、

https://www.artscouncil-tokyo.jp/uploads/2013/03/report_forum_130302.pdf。

池上惇（2003）『文化と固有価値の経済学』岩波書店。

逸見良隆（2004）「財とサービスの非自発的（政府）及び自発的（私的）供給—外部性の新しい定義と政府の市場均衡への介入—」『経済論集』第41巻第2号、学習院大学経済学会、pp.57-74。

植木浩（1998）「文化政策の展開」池上惇・植木浩・福原義春編『文化経済学』有斐閣、pp.213-248。

江崎光男「フィリピン経済の復興過程」猪木武徳・高木保興編著『アジアの経済発展』同文館、1993年。

片山泰輔（1995a）「芸術文化への公的支援と競争」『日本の社会経済システム—21世紀に向けての展望』日本経済政策学会、pp.219-245。

片山泰輔（1995b）「芸術文化の公的支援の根拠」日本経済政策学会編『日本経済政策学会年報43：日本の社会経済システム（続）』勁草書房、pp.165-173。

片山泰輔（1999）「なぜ芸術文化を税金で支援するのか」『都市問題』第90巻第7号、東京市政調査会、pp.3-17。

片山泰輔（2006）『アメリカの芸術文化政策』日本経済評論社。

片山泰輔（2009）「芸術文化と市場経済」『アーツマネジメント概論』水曜社、pp.127-174。

加藤寛・浜田文雅編（1996）『公共経済学の基礎』、有斐閣。

加藤学（2004）「産業政策におけるレント・シーキングとガバナンス」黒岩郁雄編『開発途上国におけるガバナンスの諸課題』アジア経済研究所。

金武創（1996）「芸術支援政策の財政問題（1）」『経済論叢』第157巻第3号、京都大学経済学会、pp.51-66。

金武創（1996）「日本における文化政策の財政問題」『経済論叢別冊 調査と研究』第11号、京都大学、pp.19-32。

河田潤一（1989）『比較政治と政治文化』ミネルヴァ書房。

- 倉林義正（1955）「ケインズとアーツカウンシル」『文化経済学会論文集』第1号、文化経済学会、pp.91 - 94。
- 芸能文化情報センター（1997）『芸能白書 1997』日本芸能実演家団体協議会。
- 劇団四季「ライオンキング 四季[春]」『四季 公演日程／料金』、
<https://www.shiki.jp/applause/schedule/lionking.html>。
- 後藤和子（2007）『文化政策学（第5刷補訂版）』有斐閣。
- 後藤和子（2005）『文化と都市の公共政策：創造的産業と新しい都市政策の構想』有斐閣。
- 後藤和子（2011）「文化政策研究と文化経済学—著作権、産業組織、文化多様性—」『文化政策研究』第5号、日本文化政策学会、pp.13-27。
- 小林真理（2004）『文化権の確立に向けて』勁草書房。
- 佐々木雅幸（2010）「創造都市と文化政策の課題」『アカデミア』Vol.92、市町村アカデミー編、pp.4-8。
- 里見常吉（2005）『経済学要論』（第2版）中央経済社。
- 総務庁行政監察局編（1996）『文化行政の現状と課題』大蔵省印刷局。
- 常木淳（2002）『公共経済学（第2版）』新世社。
- 内閣府「国民経済計算（GDP統計）」、
<http://www.esri.cao.go.jp/jp/sna/menu.html>。
- 中川幾郎（2001）『分権時代の自治体文化政策—ハコモノづくりから総合政策評価に向けて』勁草書房。
- 中村文隆（2013）「学習レントと低開発諸国の経済開発」中村文隆編著『レントと政治経済学』八千代出版、pp.93-112。
- ニッセイ基礎研究所（2015）「関係横断的な文化政策の展開に係る戦略構築のための調査研究事業」、
http://www.bunka.go.jp/tokei_hakusho_shuppan/tokeichosa/bunka_gyosei/pdf/h26_senryaku_kochiku.pdf。
- 日本オーケストラ連盟「オーケストラ実績」（各年版）、
http://www.orchestra.or.jp/ajso_results.html。
- 日本芸能実演家団体協議会（2001）「芸術文化にかかわる法制＜資料集＞」日本芸能実演家団体協議会。
- 日本芸能実演家団体協議会（2007）『芸能活動の構造変化』丸善。
- 根木昭（2001）『日本の文化政策—「文化政策学」の構築に向けて—』勁草書

房。

根本昭（2005）『文化行政法の展開』水曜社。

野村総合研究所（2014）「平成 24 年度文化庁委託事業 諸外国の文化政策に関する調査研究 報告書」。

ぴあ総合研究所（2009）『ぴあライブ・エンタテインメント白書 2009』ぴあ総合研究所。

文学座「文学座 2013 年公演情報」、

http://www.bungakuza.com/about_us/jyouen2013.html。

文化庁（2007）『平成 19 年度 我が国の文化行政』、

http://www.bunka.go.jp/bunka_gyousei/wagakuni/index.html。

文化庁「地方における文化行政の状況について（平成 25 年度）」、

http://www.bunka.go.jp/tokei_hakusho_shuppan/tokeichosa/chiho_bunkagyousei/pdf/h25_gyousei.pdf

文化庁「地方の文化行政」 http://www.bunka.go.jp/bunka_gyousei/chihou/。

文化庁監修（1999）『新しい文化立国の創造をめざして—文化庁 30 年史—』ぎょうせい。

文化庁長官官房政策課（各年）『我が国の文化行政』。

的場信樹（1993）「ケインズ」『文化経済学を学ぶ人のために』世界思想社。

三浦留美（2007）「レント・シーキングとパトロン・クライアント関係」『経済学研究論集』第 27 号、明治大学大学院、pp.33-44。

三浦留美（2009）「芸術文化財の特性」『社会環境論究—人・社会・自然—』創刊号、社会環境フォーラム 21、pp.65-79。

三浦留美（2010）「芸術文化の予算配分と支援」『社会環境論集—人・社会・自然—』第 2 号、社会環境フォーラム 21、pp.63-75。

三浦留美（2013）「芸術文化政策とレント」中村文隆編著『レントと政治経済学』八千代出版、pp.135-148。

三浦留美（2014）「チケット価格の経済学—Performing Arts のケース—」『経済学研究論集』第 41 号、明治大学大学院、pp.19-37。

持本江津子（2001）「芸術の媒介機構としてのアーツ・カウンシルの意義」『文化経済学』第 2 巻第 3 号、文化経済学会、pp.23 - 34。

森澤恵子『現代フィリピン経済の構造』勁草書房、1993 年。

文部科学省編（各年）『文部科学白書』。

文部省編（各年）『我が国の文教施策』。

山口不二夫（2011）「我が国文化事業の財務基盤と管理技法の研究：オーケストラの経営分析」『明治大学社会科学研究所紀要』第 49 巻第 2 号、pp.223-242。

山田・新井・安田（1998）「文化支出の経済効果」『文化経済学』第 1 巻第 2 号、pp.49-55。

吉本光宏（2011）「英国アーツカウンシルー地域事務所が牽引する芸術文化の振興と地域の活性化」『地域創造』vol.29『経済論集』第 41 巻第 2 号、学習院大学経済学会、pp.57-74。

読売日本交響楽団『月刊 orchestra』各号。

読売日本交響楽団(2012)『読売日本交響楽団 2013~2014 シーズンプログラム』。